Pamph
L1.H
B

VARIETÀ

Letterarie e Linguistiche

DI

LEANDRO BIADENE

FRATELLI DRUCKER
PADOVA — LIBRAI - EDITORI — VERONA

1896

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/varietletterarie00biad

VARIETÀ

Letterarie e Linguistiche

DI

LEANDRO BIADENE

280276
29. 11. 32

PADOVA
TIP. ALL'UNIVERSITÀ - FRATELLI GALLINA
1896

AVVERTENZA

—

Fra le recensioni e gli altri brevi scritti che sono venuto via via pubblicando, la maggior parte nei periodici letterarj, ne ho scelto alcuni a comporre questo volumetto. Superfluo dire che la scelta è caduta sopra quelli che per una ragione o per l'altra mi parvero meno indegni della ristampa e nello stesso tempo offrivano l' opportunità di fare ad essi modificazioni ed aggiunte. Queste si trovano tutte raccolte a piè di pagina nelle note comprese fra parentesi quadre. Come il lettore vedrà, lo scritto che diede argomento al maggior numero di note nuove (una di esse assai lunga) è quello che s' intitola dalla voce *Caribo* usata da Dante e sul significato della quale disputarono anche recentemente alcuni valenti studiosi.

In fine d'ognuno degli scritti è indicato dove e quando comparvero la prima volta.

L. B.

LA FANCIULLA VELENOSA *)

Questa della fanciulla velenosa è una leggenda morta ormai da un pezzo ed è anche una delle più strane. Riferita ad Alessandro Magno la troviamo per la prima volta nel *Secretum secretorum*, libro attribuito falsamente ad Aristotile e contenente una serie di precetti e di ammaestramenti, che il grande filosofo già vecchio avrebbe indirizzato per iscritto al discepolo, il grande conquistatore, allora lontano.

A un certo punto della prima parte dell'opera si finge dunque che Aristotile dica: « O Alexander, recole « facta reginae Indorum, quando tibi mandavit causa « amicitiae multa enxenia et dona venusta, inter « quos (*sic*) missa fuit illa venustissima puella, quae « ab infantia nutrita fuit et imbuta veneno serpentum: « itaque sua natura versa erat in naturam serpen- « tum. Et nisi illa hora sagaciter inspexissem in ip- « sam et arte magica judicassem, ideoque audacter,

---

(*) Wilhem Hertz. *Die Sage vom Giftmädchen.* (Estr. dalle *Abhandl. d. k. bayer. Akademie der Wiss.* I Cl. XX B. I Abth.) München, 1893, 4.°, pp. 78.

« horribiliter et incessanter et inverecunde suum fi-
« gebat visum in facies hominum, perpendi siquidem
« quod interficeret solo morsu, quod experimento po-
« stea didicisti et probasti, et nisi hoc certissime osten-
« dissem, mors tua fuisset in ardore coitus conse-
« quuta » (1). La leggenda è tutta qui. Gioverà subito rammentare che il *Secretum* fu steso originariamente in arabo non prima, a quel che sembra, del secolo duodecimo, sullo scorcio del quale, o al più tardi al principio del seguente, fu voltato in latino; inoltre o tutto o in parte, o in prosa o in rima, fu tradotto e rifatto in molte lingue d'Europa, e anche più volte in una stessa lingua. Al lettore italiano ricorderemo l'antica versione che reca il nome di *Reggimento dei Signori* (2) e il rifacimento della leggenda compreso nella più larga e più tardiva delle due redazioni del *Tesoro versificato* (3), rifacimento che per l'ampiezza

---

(1) Il H. la riporta (pp. 6-7) traducendola in tedesco da un incunabolo della biblioteca di Monaco: qui sopra è riprodotta la lezione della stampa di Bologna, *impensis Benedicti Hectoris*, 1518, p. 6, seguita anche dal D'Ancona nell'illustrazione del *Tesoro di Brunetto Latini versificato*, Roma, tip. della R. Accademia dei Lincei, 1889 (p. 33), che avremo or ora l'opportunità di citare nuovamente.

(2) Su di esso vedi G. Cecioni, *Il* Secretum secretorum *attribuito ad Aristotile e le sue redazioni volgari (Propugnatore* N. S. [1889] II, 72-102), e sui difetti di questo lavoro, la *Romania*, XX, 336.

(3) Lo riporta tutto intero il D'Ancona, op. cit., pp. 29-32. Richiamiamo l'attenzione sui seguenti versi di esso (p. 29):

ond'è svolto, cioè la copia e novità dei particolari, tiene un luogo ben distinto da tutti gli altri (pp. 15-18). Il H. dopo aver fornito con precisione gli opportuni

---

La reina era molto asennata
E sapea fare sorte per sua geometria.
Che Alessandro era nato seppe per sua spia.
Era nana, et per sua sorte sapea
Che d'Olimpiade uno Alesandro nascer dovea
Che lle dovea dimenare gran guerra,
E all' ultimo per forza tôrli la terra.

Nel secondo di questi versi, come negli altri dello stesso episodio dove occorre la parola *geometria*, questa fu senza dubbio usata, come osserva il H. (p. 16n), per isbaglio invece di *geomantia*. E al quarto verso il D'A. annota: « Perchè *nana?* Dubito debba leggersi *maga* ». La congettura sembra verosimile al H., il quale per altro soggiunge (l. c.) che forse *nana* è da riferire a *spia:* questa allora sarebbe stata una nana regalata dalla regina a Olimpia, come anche al re Graal di Wolfram sono mandate in dono da una regina indiana creature indiane mostruose, Malcrêâtiure e Curdrîe la surziere (*Parzival*, 519, 21). Sennonchè, per quanto si voglia concedere alla libertà sintattica del testo, si dura fatica ad ammettere, che qui *nana* non sia predicato del soggetto *reina*. Anche Dario Carraroli (*La Leggenda di Alessandro Magno*, Torino, Clausen, 1892, p. 250) inchinerebbe a creder giusta la lezione ms., ma per una ragione che non tiene. Egli muove dal falso supposto che l'appellattivo *nana* sia attribuito alla fanciulla avvelenata, a cui non spetta certamente: quindi non giova il ricordare che egli fa « d'aver più volte udito nelle novelle popolari che la fanciulla ingannatrice o avvelenatrice, si presenta bensì sotto forme seducenti, ma in realtà era di statura nana e sciancata ».

ragguagli intorno alla storia del libro (dell' originale arabo egli rassegna anche i mss. che si conservano nelle biblioteche europee), mostra ordinatamente come la leggenda di cui parliamo sia stata intesa e alterata da varj traduttori, rifacitori e scrittori in generale, che la raccontarono o ne fecero cenno, riportando spesso le loro proprie parole (pp. 6-18). S' arriva così fino al principio del secolo decimosettimo.

Esaminando poi coteste traduzioni e tramutazioni, si vede che la differenza forse più notevole dell'una dall'altra è intorno al modo, onde la fanciulla avvelenata e avvelenatrice avrebbe potuto apportare la morte. Giacchè, tenendo conto dei varj testi, essa poteva uccidere non soltanto col morso, ma anche collo sguardo, col contatto, col sudore, coll'alito, col bacio, nel coito o, più esattamente, nella deflorazione. E cotesti atti e cotesti fatti, in quanto nell' opinione del popolo superstizioso sieno causa di morte, rappresentano all' illustratore della leggenda altrettanti temi di *folk-lore*, che egli studia amorosamente, estendendo le ricerche quanto è larga la terra e lunga la storia degli uomini. Così gli vien fatto di mostrare, che fra le altre testè menzionate è diffusissima la credenza intorno al fascino mortale del cattivo sguardo (pp. 19-23), e dell'alito (pp. 24-27), sia degli uomini sia delle bestie, e massime dei serpenti (non si dimentichi che la fanciulla della leggenda finisce col diventare di natura serpentina), e più a lungo s' intrattiene sulla superstizione che l' uomo s'avveleni a morte cogliendo la rosa d'amore (pp. 27-43).

Poichè per far vedere quali strane idee regnassero un tempo, e in parte regnino tuttora, su codesto punto, è portato a ragionare del fatto, che presso alcuni popoli la verginità delle fanciulle era una volta ed è pur oggi condizione addirittura impediente o almeno svantaggiosa al loro matrimonio (1). E qui raccogliendo e ordinando le notizie che già s'avevano sull'argomento, ed altre molte attingendo alle più svariate fonti, tesse un notevole capitolo di etnologia dell'amore, mentre discorre usi e costumi repugnanti al nostro senso morale e che parrebbero incredibili se non fossero certificati dall' autorità delle testimonianze. Tra queste non tengono certo l'ultimo luogo le relazioni e i racconti dei nostri grandi viaggiatori e narratori di viaggi; e i nomi di Marco Polo, di Ludovico da Varthema, dei fratelli Careri, di Alessandro Zorzi, di Gaspare Balbi, di Giovan Battista Ramusio si affacciano più d'una volta da queste erudite pagine. Dalle quali si apprende, che in talune contrade usava e anche usa togliere la verginità alle fanciulle da uomini pagati a ciò (pp. 28-31), dagli schiavi (p. 31),

---

(1) A qualcuno dei lettori sovverrà che a tal fatto e alle usanze che ne derivano, accennò, non è molto, anche Paolo Mantegazza discorrendo del così detto *jus primae noctis* negli *Amori degli uomini* (Milano 1886, II, 85-99), libro non citato dal H., che pur si mostra benissimo informato di tutti gli scritti che s'attengono al suo tema. È ben vero che di citarlo non aveva bisogno, essendo risalito direttamente alle fonti onde attinse il Mantegazza.

dagli stranieri (pp. 31-33), dai sacerdoti (pp. 33-35), dal sovrano (pp. 35-36). E l'origine di coteste usanze, per le quali furono proposte varie spiegazioni, ma tutte qual più qual meno insufficienti, sarebbe secondo il H. da ricercare nella superstizione regnante in gran parte della terra, che sia impuro e dannoso il sangue che esce nella deflorazione (p. 38). Di qui all' autore della dotta *memoria* torna agevole trapassar a discorrere delle donne che avrebbero comecchessia portato in grembo del veleno, di cui s' intrattengono le leggende e le cronache medievali; una delle quali lo riconduce — dir come menerebbe un po' troppo per le lunghe — al *Secretum.*

In questo, come s'è veduto, l'autore arabo fa venire dall' India la fanciulla velenosa; e l' India è infatti la patria di cotali creature leggendarie (p. 46), e gli scrittori di quel paese ne ragionano come di cosa notissima. Una fanciulla la quale fin dall' infanzia fosse stata nutrita di veleno affinchè poi, divenuta adulta, procurasse la morte al sovrano nemico che avesse avuto commercio con lei, aveva presso gli Indiani anche un nome suo proprio: si chiamava *viša-kanyà* o *višànganà*, come quella che si sarebbe cibata dell'erba *biš*, nome corrispondente alla voce sanscrita *viša*, che significò in origine veleno in genere, ma si appropriò poi alla radice di alcune specie di aconito, le quali si credeva facessero soltanto nell'India. Invece cotest'erba cresce anche in Europa: è il nostro napello, velenosissimo, come sa dirci in tanti modi la botanica popolare, d'accordo con quella dei dotti (pp. 48-51).

Seguitando, è importantissima per la storia della nostra leggenda un' altra leggenda indiana, che, ridotta in forma poetica, costituisce l' antefatto di un dramma d' incerta età, tanto che secondo alcuni orientalisti apparterrebbe al secolo undecimo, secondo altri all' ottavo e fin anco al settimo. Il H. la riassume (pp. 55-56), e dal riassunto apparisce evidente la strettissima relazione e somiglianza dei due racconti. Si noti poi, che l'attore il quale nella leggenda indiana fa la parte di Aristotile, il bramano Tschanakya, dà il proprio nome a un libro arabo di tossicologia, che si voleva far passare per tradotto dall' indiano, mentre invece non è che una delle tante compilazioni e falsificazioni di cui abbonda la letteratura araba. Or bene, in questo libro si tocca anche delle fanciulle velenose, senza per altro che il compilatore sappia dircene niente di preciso. L'età del libro è incerta, ma al H. riesce di stabilire il termine più giù del quale non si può farlo discendere, osservando che per ciò che concerne le predette fanciulle, dev'essere stato la fonte di un altro libro pure arabo composto nei primi decennj del secolo decimo (p. 58). In quel torno poi, cioè in principio dello stesso secolo, attingendo a un'altra fonte indiana, accennò brevemente a quelle anche il celebre medico arabo Abu Bekr ar-Razi (lat. Rhases, † 932). Così s'arriva a conchiudere che siffatta leggenda era già da un pezzo nota nella letteratura araba quando fu accolta nel *Secretum*.

La menzione testè fatta di Razi conduce il H. a vedere quale fosse l' opinione degli uomini di scienza,

dei naturalisti e dei medici, rispetto all'argomento di cui ci occupiamo. Si badi, anzitutto, che Avicenna († 1037) nel suo *Canone* rammenta anche la fanciulla nutrita di veleno, e che questo, secondo lui, sarebbe stato il napello. Particolare importante. Per esso ci è dato renderci ragione di un'altra notevole differenza, oltre quella su cui ci siamo fermati in principio, nella tradizione dell'aneddoto alessandrino: secondo alcuni anche la fanciulla inviata ad Alessandro sarebbe stata imbevuta del sugo di napello e non del veleno di serpenti. Qui, nota il H., l'autorità di Avicenna potè tanto, da far correggere il testo del *Secretum* (p. 60).

E che cosa pensarono dunque i dotti di cotesta fanciulla così avvelenata? La credettero favola o verità? Al solito le opinioni furono varie. Alcuni ne discorsero come di cosa certa senza aggiungervi neppur una parola di commento; altri, pur non dubitando del fatto, non s'accordarono nello spiegarlo; altri infine gli ricusarono fede. Più decisamente e tenacemente di tutti ne sostenne la verità il celebre medico Gerolamo Mercuriale di Forlì (1530-1606); altrettanto decisamente la combattè il non meno celebre Pietro Mattioli (1500-1577), come anche il poeta ed erudito Giacomo Grevin di Clermont, medico in Parigi († 1570). L'ultimo che si occupasse *ex professo* della questione fu il portoghese Gaspare de los Reyes verso la metà del secolo decimosettimo, nel quale la leggenda svanisce.

E come mai essa, chiederà il lettore, potè esser riferita ad Alessandro Magno? Anche a tale dimanda

il H. sa rispondere in modo da acquietare ogni dubbio (pp. 64-67). Era assai diffusa una leggenda persiana secondo la quale un re indiano avrebbe inviato ad Alessandro, che s'apprestava ad occupargli il regno, insieme con altri doni una sua bellissima figliuola, tra le cui braccia il Macedone avrebbe dovuto dimenticare il pensiero della conquista. Questo re si chiamava Kaid. L'episodio è raccontato in più d'un'opera persiana, a cominciare dai secoli nono e decimo, e più distesamente di tutti lo riferisce Firdusi nel suo grande poema (1). Si badi poi, che la relazione fra cotesta leggenda e la nostra apparirebbe anche più manifesta e più stretta, se la lezione primitiva dell'originale arabo del *Secretum* fosse quella conservataci dal manoscritto di Monaco, secondo la quale, un « re » e non una « regina » avrebbe inviato ad Alessandro la fanciulla, come del resto dicono (ed è questa la terza variante che rileviamo) anche talune delle versioni europee. Per effetto quindi delle notizie sulle fanciulle velenose indiane, la leggenda della bellissima figliuola di Kaid si sarebbe alterata in guisa da far dire che dall'India fosse stata mandata ad Alessandro una *viša-kanyâ* coll'intendimento di togliergli la vita. Perchè poi dall'insidia la scampasse appunto Aristotile, non

---

(1) Il H. rimanda alla traduzione francese di G. Mohl V, 113 e segg.; noi invece ricercheremo quella italiana del nostro Pizzi, *Il libro dei Re*, Torino, 1888, V, 540 e segg. (cfr. anche I, 63).

fa neppur mestieri ricercare: questi, nel concetto degli orientali, non cessava un istante di vegliare sul suo regale discepolo.

Dopo di che il H. fa vedere come le superstizioni su cui principalmente si fonda la nostra leggenda sieno state messe in gioco in alcune composizioni moderne, e prima di tutto nella *Mandragola* del Machiavelli. Chi non sa con quali arti e con quali argomenti l'astuto Callimaco riesce a ingannare la dabbenaggine di messer Nicia? Or bene, che la pozione fatta dell'erba da cui la commedia s'intitola abbia la virtù di far ingravidare le donne sterili, come l'astuto giovane dà a intendere al malaccorto marito, era opinione abbastanza comune (e chi voglia persuadersene non ha che a scorrere la seconda delle due appendici accodate a questa *memoria*); ma che poi, come egli stesso aggiunge, quell'uomo che ha prima a far colla donna, presa ch'ell'abbia cotesta pozione, muoia fra otto giorni, non è detto altrove. Questa è un'invenzione del Machiavelli, che poggia sulla credenza popolare della possibilità di così fatti avvelenamenti. La *Mandragola* fu, come si sa, imitata dal La Fontaine.

Alla leggenda di Alessandro si richiama espressamente il poeta americano N. Hawthorne († 1864) nella sua novella *Rappacini's Daughter*, che fu anche tradotta in francese e trova riscontro in un'altra turca.

In perfetta corrispondenza alle fanciulle velenose, la superstizione indiana sa anche di uomini i quali, in seguito all'uso continuato dei veleni, non avevano più da temere di questi, e inoltre possedevano la

potenza diabolica di uccidere le donne colle quali fossero giaciuti (p. 68). Tale p. es. sarebbe stato il sultano Mahmud Bigarrah, che tenne il regno di Gudscherat dal 1459 al 1511. Sennonchè, attentamente esaminando e confrontando ciò che di essi riferiscono varj scrittori, si arriva a persuadersi che cotesti uomini in fondo non facevano che mangiare dell'oppio. Sicchè, dice il H., è da conchiudere che da quando l'oppio dall'occidente fu portato in oriente e là trovò degli amatori tra i grandi, la leggenda del nutrimento velenoso si sia attaccata a costoro per modo, da far credere che essi mangiassero veramente veleno del continuo.

Tale per sommi capi questa dotta *memoria*. Noi abbiamo procurato di scoprirne l'intelaiatura, e ne abbiamo riferito le principali conchiusioni; e il riassunto, per quanto breve, basterà a persuadere il lettore che questo studio, nel quale il H. esamina ordinatamente e acutamente i molteplici aspetti del suo tema, conferisce assai alla conoscenza degli usi e dei costumi, delle tradizioni e delle credenze popolari. Molte più forse di quel che il lettore immagina sono le cose nuove e di per sè stesse interessanti, che, riassumendo, abbiam dovuto via via metter da parte: giacchè straricche di notizie sono queste ampie pagine, per comporre le quali l'autore consultò alcune centinaia tra libri, opuscoli e scritti d'ogni maniera. Alla fine avremmo soltanto desiderato, che l'autore avesse raccolto e lucidamente esposto i principali resultamenti delle sue indagini, e poichè il suo discorso

procede non interrotto dalla prima all'ultima pagina senza divisioni e distinzioni di sorta, che ne avesse aggiunto il sommario. Utile anche sarebbe stato un indice delle cose più importanti, le quali, ripetiamo, sono tutt'altro che poche, così nel testo, come nelle copiosissime annotazioni.

(*Rassegna bibliografica della letteratura italiana*, anno II, n. 4, aprile 1894).

IL VIAGGIO DI SAN BRANDANO *)

Il miracoloso viaggio di San Brandano, che movendo dalle coste dell'Irlanda naviga l'oceano per non meno di sette anni incontrando singolarissime avventure, e finalmente è fatto degno per grazia divina di approdare al paradiso terrestre e di visitarlo, fu nel nostro secolo, fino a questi ultimi tempi, argomento di dotte investigazioni da parte di parecchi studiosi della letteratura medievale; ai quali per altro non è riuscito di chiarire del tutto l'origine e le vicende dello strano racconto. Spetta allo Zimmer (*Brendans Meerfarhrt*, nella *Zeitschr. f. deutsch. Alterth.* ecc. XXXIII, 1889, pp. 129-220, 257-338) « il vanto d'aver meglio di « ogni altro additato i legami per cui la peregrina- « zione brandanica si riallaccia agli *imrama* e agli « *echtrai*, de' quali abbondò fra il VII ed il IX se- « colo la letteratura irlandese » (p. VIII); ma non

(*) Francesco Novati. *La « Navigatio Sancti Brendani » in antico veneziano.* — Bergamo, fr. Cattaneo, 1892 (8.°, pp. LVIII-108).

pare si possa, com' egli fa, negare « l'esistenza d'una « antica tradizione locale concernente il viaggio ocea- « nico di Brandano » (ibid.), tanto son larghe e profonde le radici che la leggenda ha messo in Irlanda e nei volghi di gran parte d'Europa. E neppure troverà facile assentimento l'opinione dello stesso critico che la *Navigatio Sancti Brendani*, « quel libretto di « di cui nel medio evo moltiplicaronsi così prodigio- « samente gli esemplari » (p. X), e che sarebbe il più antico documento scritto del viaggio del santo, non risalga che al secolo undecimo. I codici contenenti quel testo confrontati fra di loro si palesano per « apo- « grafi corrotti, deformati da un già lungo cammino » (p. XI). E tenendo conto di questo fatto e di qualche altro ugualmente significativo, « sarà naturale il con- « chiudere, che assai prima della comparsa della *Na-* « *vigatio* correvano in Irlanda molte e varie tradi- « zioni intorno alla peregrinazione oceanica di Bran- « dano, le quali, raccolte così da chierici come da « laici, da letterati al pari che da novellatori e giul- « lari, da una parte dettero vita, verso il secolo de- « cimo, alla *Navigatio* e ad altri testi latini, dall'altra « si mantennero sotto forma di racconti orali, di com- « posizioni poetiche e di *lais*, sino al momento in cui « la conquista normanna, agevolando vieppiù i rap- « porti fra il mondo celtico ed il francese, permise « loro di spandersi nella cristianità tutta quanta » (ibid.). Poichè, giova ripetere, sono molti i testi « così « poetici come prosaici de' quali son ricche presso che « tutte le letterature volgari » (p. XII). Essi sono stati

dai critici ripartiti in due gruppi. « Le redazioni che « procedono in dritta linea dalla *Navigatio Sancti* « *Brendani* costituiscono il primo » (ibid.); il secondo « rappresenta una tradizione affatto diversa, e si fonda « probabilmente sopra un poema composto nelle pro- « vincie basso-renane, tratto a sua volta da un testo « latino, l'un come l'altro perduti » (pp. XII-XIII).

In questa classificazione non è fatta la più piccola parte alla letteratura italiana, e la dimenticanza è ingiusta, giacchè anche i nostri testi posseggono « molto interesse per chi studj le vicende della celtica « saga nel mondo cristiano » (p. XIII). Sono quattro e, tranne alcune parti d'uno, che or ora indicheremo, erano fin qui inediti. Leggesi il primo in un codice della fine del secolo XIII o del principio del XIV, che conservasi oggi nella Comunale di Tours (v. Mazzatinti, *Mss. ital. delle bibl. di Francia*, III, p. 193), il secondo in un codice della metà del quattrocento, che, dopo aver appartenuto alla Colombina di Siviglia, passò alla Nazionale di Parigi (n. 1708 del *fonds ital.*) Terzo viene il testo fatto conoscere e in parte pubblicato dal Villari (*Antiche leggende e tradizioni che illustrano la Divina Commedia*, Pisa, Nistri, 1865, pp. 83-109) di sur un codice pure quattrocentino della Nazionale di Firenze (Conv. Soppr. C. 2. 1550); quarto quello stampato nel volume di cui si parla e desunto da un codice dell'ambrosiana (D. 158 inf.) anch'esso del secolo XV. Nel codice di Tours e in quello fiorentino la descrizione del viaggio ci si presenta nella lingua letteraria, in dialetto veneziano

negli altri due. E chi esamini e confronti fra di loro i quattro testi finirà col persuadersi, che la versione toscana non è che rifacimento di un testo dialettale, il quale doveva aver moltissima somiglianza con quello conservatoci dai codici parigino e ambrosiano. Sicchè « concluderemo col dire che tutti i testi ita-« liani a noi noti della leggenda riproducono..... una « versione della *Navigatio* eseguita fra il XIII e il « XIV secolo da uno scrittore che appartenne alla re-« gione veneta, se non fu addirittura..... veneziano » (pp. XV-XVI). Stando dunque così le cose, « le reda-« zioni italiane del viaggio di S. Brandano dovranno « di necessità prendere posto nel primo fra i due « gruppi, in cui la critica moderna ha distribuito i « testi volgari della leggenda (p. XVI). Ma non sono però da mettere in un fascio colle pure e semplici versioni della *Navigatio Sancti Brendani*, contenendo esse una parte che è propria soltanto di loro, e che mentre le distingue dalle altre, ne lascia vedere l'importanza. E qual è codesta parte? Si noti che nella *Navigatio* l'aspettazione del lettore di trovar largamente e particolareggiatamente descritto il paradiso terrestre, meta del lungo e prodigioso viaggio del santo, rimane delusa (p. XVII). Il racconto verso la fine diventa così breve e conciso da parer quasi mutilato. A tale difetto, a cui, per quel che a noi consta, soltanto due stranieri avevano tentato di riparare descrivendo le meraviglie dell'Eden, riparano veramente i testi italiani. Nei quali avanti « la terra di promossione » s'incontra un'isola che colle bellezze e colla

beatitudine di cui è ripiena predispone alle gioie paradisiache. E cotest' « isola delle delizie » e il paradiso terrestre ci si rappresentano con copia di particolari, sovrabbondanti massime nel testo ambrosiano (p. XX). E siffatte descrizioni delle « isole fortunate » piuttosto che essere arbitrarie aggiunte dell' antico traduttore, come inchinava a ritenerle il Villari, saranno, « passate nelle nostre redazioni da un testo latino, « interpolato ed impinguato in età non determinata « da uno scrittore sconosciuto, che potè essere ma « anche non essere italiano » (p. XXI).

Così il Novati sbozza « a larghi tratti la storia « delle mutazioni sofferte dalla leggenda brandanica « nel suo passaggio dal linguaggio de' dotti agli idiomi « volgari » coll'intento precipuo di metter bene in rilievo il valore del testo che egli pubblica (p. XXIII). E, in verità, il suo discorso procede così chiaro, così ordinato, così franco e spedito che dovendo dar ragguaglio di esso ci è parso di non dover far quasi altro che accostarne le conchiusioni delle singole parti, conservando anche assai spesso le proprie parole dell'autore. Il quale, sembrando assai probabile che sieno vere altresì alcune opinioni da lui per ora soltanto accennate, si può dire abbia dimostrato, « che sopra « un testo largamente interpolato della *Navigatio* fu « sul finire del dugento condotta in Italia una tradu- « zione », la quale vide la luce nelle provincie settentrionali della penisola, e più precisamente in Venezia, dove, come si può arguire da più maniere d' indizj,

le avventure del Santo incontrarono largo e costante favore (pp. XXIII-XXIV).

Questo per la contenenza del testo; sennonchè, come l'editore stesso avverte (p. XIII), la presente pubblicazione è fatta con intendimenti piuttosto linguistici che letterarj. E l'esame della lingua occupa tutto il quinto dei sei capitoli in cui è divisa la prefazione. L'editore, studiando la fonologia la morfologia e la sintassi del proprio testo, tenne presenti, com'è naturale, le illustrazioni linguistiche di cui vanno accompagnati gli altri antichi testi veneziani e veneti fin qui pubblicati; due soli dei quali, i più recenti, sembra gli sieno rimasti ignoti: G. Oehlert, *Alt-Veroneser Passion*, Halle, 1891, M. Goldstaub e R. Wendriner, *Ein tosco-venezianischer Bestiarius*, Halle, 1882. Nello spoglio non si potrebbe desiderare maggiore diligenza di quella, assai minuta, con cui è stato condotto; si desidererebbe invece un po' più di sobrietà. Non intendo di esaminarlo qui a parte a parte, ma faccio soltanto seguire alcune osservazioncelle spicciolate.

Paulo al n. 7 è dato senz'altro come latinismo, ma era opportuno aggiungere che è anche la forma schiettamente dialettale e sempre viva del nome. Fra gli esempi di *o* protonico che si riduce ad *u* nella vicinanza di suono palatino verso la fine del n. 11 si poteva addurre anche *lutan*, forma succeduta a *luitan*, che trovasi in altri documenti. In *percurador* per *procurador* non si avrà metatesi del *r* nella prima sillaba (n. 24e), sibbene scambio di prefisso. Delle forme

anbandona, *senterion*, *chintara*, *contanti* l'editore dichiara che non osa dare giudizio (p. XXXVII*n*); soltanto per *contanti* aggiunge che sarà una falsa ricostruzione. Non sarà invece più verosimile riconoscere in cotesta forma un'etimologia popolare? Dell'epentesi del *n* in *chintara* non so ora vedere il motivo, ma quanto ad *anbandona*, essa sarà, per così dire, il risultato dell'oscillazione tra la forma regolare *abandona* e la metatetica *anbadona*, che ben possiamo immaginare coesistita accanto ad essa. Così accanto a *lonxengar*, che s'incontra in più d'un testo antico dell'alta Italia, troviamo *losengar* e *lonsegar*. (v. *Arch. glott.*, XII, 411). E sempre a proposito di *anbandona* si poteva notare anche, che in altri testi occorrono *albanon* per *abandon* e *albandoni* per *abandoni* (v. Mussafia, *Beitrag* ecc., p. 26, s. *alvanzar*, e *Rivista critica della lett. it.*, II, 153 *n*), senza che si voglia ora affermare con sicurezza, che la forma col *n* e l'altra col *l* nella prima sillaba sieno fra loro in istrettissima connessione. E metatesi del *n* si ha in *senterion* per *setentrion*. Una volta arrivati a *sentetrion*, s'era già bell'e giunti anche a *senterion*, per la normale riduzione del gruppo *tr* a *r*. Forme veramente notevoli del condizionale sarebbero *posemo*, *posè*, *vosemo*, che all'editore rimasero inesplicate (n. 53). O che forse il contesto impedisce di considerarle anche qui come presenti? Quanto alle due prime non pare, e in tal caso la spiegazione è ovvia, e lo stesso sarà da ripetere di *vosemo*, che non

trovasi nel luogo del testo indicato nello spoglio (1).

Nel capitolo sesto ed ultimo della prefazione (pp. LVI-LVIII) si descrive il codice Ambrosiano, e si dà ragguaglio del metodo seguito nella stampa. Nella quale l'editore dice di aver riprodotto con ogni diligenza la grafia del ms., pur sforzandosi di rendere il testo di chiara intelligenza e di agevole lettura. Il testo occupa 92 pagine, e nelle note che lo seguono, (pp. 93-102) oltre alle varianti si accolgono le dilucidazioni a volte indispensabili sui rapporti in cui stanno la versione ed il testo latino (p. LVIII).

In fine sta il *Glossario* (pp. 103-108) delle voci per un verso o per l'altro notevoli, cogli opportuni riscontri di altri testi; glossario degno di lode per i limiti entro i quali l'autore ha saputo contenerlo. Colla *Tavola de' Nomi proprj* si chiude la pubblicazione. La quale apparisce fatta con molto amore e con cura, e anche per la bellezza esteriore richiama alla mente un altro antico testo veneziano in prosa, il *De regimine rectoris* di fra Paolino Minorita, edito ormai da un quarto di secolo, da quel bene

---

(1) [Sono veramente forme del condizionale, come fece notare con opportuni riscontri E. G. Parodi nella *Romania*, XXII, 303-4, esaminando dal lato della lingua appunto questo saggio del Novati. Ivi si troveranno anche parecchie altre giuste e notevoli osservazioni.]

merito e valente illustratore de' nostri antichi monumenti dialettali che è Adolfo Mussafia (1).

---

(1) [Oltre la recensione del Parodi sopra citata gioverà vedere pure nella *Romania*, XXII, 581 e sgg., quella di C. Boser, che esamina la leggenda nelle sue varie redazioni dissentendo in più d'un punto dal Novati. — Altra recensione di B. Wiese nel *Literaturblatt f. german. u. roman. Philol.*, 1 gennaio 1893, coll. 19-20.]

.....

(Rassegna bibliografica della letteratura italiana), anno I, n. 2, febbraio 1893).

L' UNIVERSITÀ DI TREVISO *)

L' autore, attingendo alle fonti, raccolse quel maggior numero di notizie che potè intorno all'Università di Treviso, i cui primordj risalgono a poco dopo il 1260, ma che fu regolarmente costituita soltanto nel 1314 e riconosciuta da Federico d' Austria con diploma del 1318; dopo il qual anno deve aver continuato ben poco ad esistere, se di essa non ci è dato sapere più nulla con certezza. Il M. dunque amplia, compie e talvolta è anche in grado di rettificare quanto, colla scorta principalmente del Verci, aveva potuto dire sul medesimo argomento il Denifle, *Die Entstehung der Universitäten des Mittelalters*, Berlino, 1885, pp. 461-67. Inoltre credette opportuno di far vedere, tra quali condizioni di vita civile e di cultura sorse l' Università; e su questa

*) Angelo Marchesan. *L'Università di Treviso nei secoli XIII e XIV e cenni di storia civile e letteraria della città in quel tempo.* Treviso, Tip. del Pio Istituto Turazza, 1892. (8.°, pp. 369).

parte si diffonde tanto, che si può dire essa occupi circa mezzo il libro. Il disegno del quale è tutt'altro che netto ed armonico: l'autore non ne ha rielaborato abbastanza la materia, e quindi non gli è riuscito di ordinarla e disporla in guisa, che le parti ne sieno saldamente congiunte e tra di loro ben proporzionate. La prolissità poi con cui s'attarda a ragionare di cose generalmente note e si distende e si dilunga in certe questioncelle e dimostrazioni secondarie, sembrerà talvolta addirittura eccessiva, anche a chi sia disposto a tener conto che il libro è indirizzato specialmente *al lettore non erudito*. Ad ogni modo, a malgrado di cotesti difetti e d'altre mende, al M. non va negata la lode che si merita, di aver ricercato con diligenza ed esaminato e discusso con buon giudizio le testimonianze sull'antico studio trivigiano, fermando così tutto quanto intorno ad esso possiamo sapere di certo; e inoltre di avere anche nelle digressioni, in cui un po' troppo spesso e volentieri s'è lasciato trascorrere, chiarito o tentato di chiarire alcun punto controverso nella storia civile e letteraria e specialmente nella vita di qualche personaggio. La lode poi gli si concederà tanto più volentieri, quando si pensi che l'amore, da cui il libro fu inspirato e che spira da esso, è questa volta anche amore del cittadino per la sua città e provincia. S'aggiunga, che i documenti raccolti nell'appendice accrescono pregio al volume. E poichè di esso hanno già parlato come si conveniva altri periodici (p. es., il *Giornale storico di lett. it.*, XX, 457-60, e la *Rivista storica* IX, 691-92),

ci terremmo qui paghi di questo cenno, se non stimassimo di non dover tralasciare la presente opportunità di fare qualche osservazioncella ed aggiunta al capitolo quinto, che strettamente s'attiene alla letteratura italiana.

In questo capitolo si parla di tre rimatori trivigiani della prima metà del trecento — Gualpertino da Coderta, Albertino Cirologo e Nicolò De Rossi — i cui nomi erano già noti agli studiosi della storia letteraria: dei tre, più degno d'esser noto l'ultimo, il De Rossi, che fu anche professore di diritto civile nello studio patrio, e di cui ci rimasero ben settantasei sonetti (il M. s'accontenta di esaminare soltanto alcuni dei ventuno publicati cinque anni sono da G. Navone e di trarne dal codice due altri) e quattro canzoni. Su queste canzoni vorremmo fermare un po' l'attenzione del lettore.

Di una « *Color di perla dolce mia salute* » il M. stampa (pp. 132-33) la prima strofa e i dieci primi versi della seconda e il commiato. È una canzone scolasticamente filosofica sull'amore, seguita nel codice da un lungo e minuzioso commento in latino. Vien fatto subito di ripensare alla celebre del Cavalcanti « *Donna mi prega* », anch'essa, come si sa, di filosofia amorosa, e anch'essa commentata in latino, poco dopo il suo apparire, da Egidio Colonna e da Dino del Garbo. E la probabilità che il De Rossi la abbia tenuta presente nel comporre la propria, si sia anzi proposto d'imitarla, diventerà certezza quando si osservi, che le due canzoni non solo sono di uguale

estensione (che vorrebbe dir poco), ma nella configurazione della strofa, tutta di endecasillabi e tutta risonante di frequenti rime interne, presentano tale conformità da potersi quasi dire identità. La canzone « *Giovene donna dentro al cor mi siede* » che il M. (p. 133 *n*) crede di aver pubblicato per il primo, era già a stampa fino dal cinquecento, e si trova poi tra le rime apocrife di Dante nell'edizione del *Canzoniere* curata dal Fraticelli (3 ediz., p. 242). Che, come l'altra, anche questa sia del De Rossi non resterà luogo alcuno da dubitare, se, come sembra, il codice Barberiniano da cui è tratta è tutto di mano di lui appunto; e così in un veneto non parranno più strane certe forme che in essa s'incontrano (si noti soprattuto l'uso caratteristico della terza singolare per la terza plurale: st. I, 4, IV, 9, comm. v. 2) e che davano tanta noia al Quadrio; il quale specialmente per esse non voleva riconoscerla del maggior Dante, ma non so poi come ragionasse attribuendola a Dante da Maiano, cioè sempre a un toscano. Delle altre due canzoni il M. non reca nemmeno il primo verso. Era bene dire che principiano «*Dacchè ti piace amore ch'io ritorni*» e « *La virtù somma d' amore a cui piacque* ». Così anche senz' altre indicazioni, chi ha pratica delle rime antiche non avrebbe tardato ad accorgersi che la prima è già a stampa fra le rime apocrife di Dante (ediz. cit., pag. 103) e che una parte dell'altra, vale a dire la prima strofa e i primi sei versi della seconda, fu pubblicata tra quelle di Cino dal Fanfani (*Le rime di Cino da Pistoia*, pag. 426), che

trasse il frammento da un codice Magliabechiano, secondo cui sarebbe « Di Messer Cino.... e di Rosso dottore di leggie ». La qual duplice attribuzione sarà da spiegare nel solito modo: che uno dei due rimatori abbia indirizzato il proprio componimento all'altro, e in questo caso il De Rossi a Cino. Di veramente inedita non rimaneva dunque che la canzone « *Color di perla* », la quale per le ragioni sopra dette si sarebbe desiderato di trovar qui riprodotta tutta intera.

(*Rassegna bibliografica della letteratura italiana*, anno I, n. 3, marzo 1893).

SORDELLO *)

Del più famoso dei trovatori italiani, di Sordello immortale nel poema di Dante, è da compiacersi abbia procurato l'edizione un italiano. Già nella *Nuova Antologia* dei primi mesi dell'anno testè decorso (fasc. del 1 febbraio e 1 marzo) il prof. De Lollis aveva sul trovatore mantovano pubblicato uno studio, di cui la *Rassegna* non mancò a suo tempo di far lodevole menzione, ed ora quel medesimo studio, corredato di maggior copia d'annotazioni che prima non avesse, ricomparisce distribuito in due dei cinque capitoli, preposti al testo delle poesie, nel libro di cui parliamo. Il quale non è da dubitare che sarà esaminato con la minuta diligenza che si merita nei periodici dedicati specialmente alla letteratura e filologia neolatina; qui dobbiam contentarci di darne un ragguaglio sommario, non senza per altro aver prima

(*) C. De Lollis. — *Vita e poesie di Sordello di Goito.* Halle, Niemeyer 1896 (8.°, pp. VIII-326).

lodato la molta erudizione nella storia civile e letteraria del sec. XIII così d'Italia come di Provenza, la larga conoscenza degli scritti che s'attengono al soggetto preso a trattare, l'acume e la dirittura di giudizio, che il De L. vi dimostra. Forse gli sarebbe giovato un po' più di pazienza a rielaborare la materia del suo discorso, sicchè dalla folla dei particolari e delle considerazioni uscisse più nettamente e con più rapidi tocchi delineata l'immagine dell'uomo e del poeta preso a studiare; e così facendo, egli, a cui pur non manca efficacia nell' espressione e franchezza e disinvoltura nel movimento dello stile, è da credere che qua e là avrebbe anche trovato di dover migliorare in alcuna parte l' elocuzione, purgandola di certi neologismi, che sgradiscono anche a chi non sia molto schifiltoso in fatto di lingua.

Dei cinque capitoli, ond'è composta, come abbiam detto, l' introduzione, il primo è dato alla vita del trovatore; la quale è ritessuta tenendo conto e dei documenti veri e proprj che in qualsiasi modo lo riguardano e degli accenni alla sua persona, che si lascian cogliere così nelle poesie di lui come in quelle di altri trovatori. Sordello nativo di Goito, a chi ne ricerchi la vita, si presenta per la prima volta verso il 1220 a Firenze, e, a quel che pare, come uno dei litiganti in una rissa accaduta nell'interno d'una bettola. Rimase in Italia fino al 1229, quando dovette uscirne per sottrarsi all'ira di Ezzelino da lui offeso, pare, nell'onore della sorella Cunizza: colla quale Sordello si sarebbe stretto in troppo intimi rapporti,

secondo la ragionevole congettura del De L., in Treviso, e non subito dopo che, ad istigazione dei fratelli, l'aveva rapita al marito il conte Ricciardo di S. Bonifazio. Il ratto ad ogni modo non può aver avuto luogo prima del 1226, e non può essere avvenuto nel 1224, come opinava il Verci, in ciò seguito dal più recente biografo O. Schultz. Movendo da Treviso, Sordello prese la via di Provenza e varcati poi i Pirenei si recò in Spagna e Portogallo. Quando visitasse quest' ultimo paese non è ben certo: invece nelle poesie stesse di lui «s'han prove irrefutabili dei «suoi lunghi soggiorni in Provenza prima del 1235» (p. 30). E di là dall'Alpe, dove specialmente si manifesta l'abilità e la sagacia del biografo nel tener dietro alle peregrinazioni del trovatore, questi rimase amoreggiando, poetando, prendendo parte a qualche atto pubblico accanto a signori e baroni, fino al 1265: nell'autunno del quale anno fece ritorno in Italia, probabilmente col grosso dell'esercito di Carlo d' Angiò. Secondo ogni verosimiglianza prese parte alla battaglia di Benevento e il 5 marzo 1269 (e questa è l'ultima notizia certa che si ha di lui) ebbe in dono dall'angioino cinque castelli dell'Abruzzo.

Nel secondo capitolo si vuol determinare il valore di Sordello come poeta. Per far ciò occorreva naturalmente non solo avere bene intese tutte quante lo poesie di lui, ma conoscere anche assai da vicino i caratteri e le varie forme e maniere della poesia di Provenza, cognizione che il De L. mostra di possedere con sicurezza. Così egli, esaminando e raffrontando,

può dirci « che non ispetta a Sordello un posto « singolare tra i molti trovatori che cantaron di po- « litica dopo gli avvenimenti della crociata Albigese » (p. 72), e che anche nei componimenti morali imita dagli altri, più di quel che inventi di suo (pp. 74-76). Invece in qualcuno dei sirventesi personali, quelli cioè composti contro Pietro Bremon, « Sordello appar « poeta d'indiscutibile originalità e di merito tutt'al- « tro che comune » (p. 76), mentre « come poeta d'a- « more ridiscende al livello comune » (p. 77). Talchè, conchiudendo, nel patrimonio lirico di Sordello « rav- « visiamo in tutta la loro nettezza quelli che furono « i tratti caratteristici dei trovatori provenzali del se- « colo XIII, e furon poi in parte ereditati dalla lirica « di qua dall' Alpi: fu, ad ogni modo, già dai suoi « contemporanei considerato come un insigne rappre- « sentante della poesia provenzale che piegava al tra- « monto, e i suoi componimenti godettero d'una certa « popolarità » (pp. 85-86).

Ricostruita la figura di Sordello nel suo insieme di avventuriero e poeta, rimaneva a vedere « se e come « s'accordi con quello che piacque a Dante rappresen- « tare nel suo Purgatorio » (p. 90); cosicchè il terzo capitolo s' intitola dal Sordello dantesco; la cui figura « si conforma a quella di Sordello trovatore quale « essa emerge dal *compianto* in morte di Blacas » (pagina 91), e Dante deve essersi appunto ispirato a quel componimento, dice il De L., d'accordo in ciò coi migliori interpreti del poema. Ed egli probabilmente ebbe notizia delle avventure incontrate dal trovatore

in Italia; mentre sembra difficile che sapesse qualche cosa di quel che fu e divenne Sordello in Provenza (p. 96). La nota poi patriottica altamente squillante nell' episodio dantesco fu causa che Sordello diventasse un personaggio leggendario e romanzesco, che avrebbe dimostrato il suo valore nelle armi, massime nel difendere strenuamente Mantova contro Ezzelino. Il primo ad alterarne in siffatta guisa le sembianze fu il mantovano Bonamente Aliprandi, il quale finì di scrivere la cronaca rimata della sua città verso il 1414. Il racconto dell'Aliprandi, con più o meno di mutamenti, fu riprodotto da parecchi scrittori fino, può dirsi, ai giorni nostri, sebbene già dal secolo scorso il Tiraboschi ne avesse provata la poca o nessuna veridicità; ma non v'ha dubbio sull'identità di Sordello trovatore con quello del Purgatorio, e con quello anche di cui parla Dante nel *De vulgari eloquentia* in un luogo tutt'altro che facile a intendersi, probabilmente perchè lacunoso.

Nei due ultimi capitoli, uno dei quali contiene l' esame dei manoscritti e dei loro rapporti, e l' altro studia la metrica sordelliana, basterà per la qualità del loro argomento, comecchè sieno anch'essi minuti ed estesi, aver fatta qui soltanto la menzione.

Subito dopo l'introduzione i testi: ciò sono le due antiche biografie provenzali (il De L. a p. 14 congettura l'esistenza anche di una terza, che sarebbe stata conosciuta da Benvenuto da Imola), trentanove componimenti lirici e uno didattico-morale, *l'ensenhamen d' onor*, tutti quanti criticamente ricostituiti. Essi

offrono la materia a molte note critiche ed esegetiche, in cui appare oltre che la cultura storica anche quella filologica dell'editore; il quale ha poi opportunamente raccolto in un breve glossario i modi di dire mancanti o registrati con differente significato nel *Lexique roman.* In appendice sono stampati sedici documenti, quasi tutti inediti, in cui è fatta menzione di Sordello, e che sono tratti fuori da varj archivj d'Italia, di Francia, di Spagna (1).

---

(1) [Dello studio del De L. pubblicato nella *Nuova Antologia* rese subito conto E. G. Parodi nel *Bullettino della Società Dantesca italiana* N. S. II, 121-23 (maggio 1895). Uscito poi il volume, A. Mussafia si occupò della critica e interpretazione del testo delle poesie *(Zur Kritik und Interpretation romanischer Texte*, Vienna, 1896, pp. 1-29) e F. Torraca riprese a trattare molte delle questioni che si riferiscono a Sordello in uno scritto assai esteso comparso nel *Giornale Dantesco*, anno IV, quad. n. 1-2.]

.....

Rassegna bibliografica della letteratura italiana, anno IV, n. 1, gennaio 1896).

LA SCUOLA POETICA SICILIANA *

Tutti coloro che in questi ultimi anni attesero allo studio della nostra antica letteratura conoscono il libro sulla *Scuola poetica siciliana del secolo XIII* pubblicato in tedesco dal compianto A. Gaspary nel 1878 e tradotto in italiano con prefazione di A. D'Ancona nel 1882. È un libro di cui sarebbe superfluo ripetere ora le molte lodi che fin dal suo primo apparire gli furono date dai giudici più competenti; ai quali parve giustamente che il soggetto vi fosse considerato da tutti i suoi varj aspetti, con copia ed esattezza di ragguagli, con larga dottrina letteraria e filologica e, ciò che ne forma il pregio principale, con mirabile dirittura di metodo. Vi si potranno fare, si osservò, aggiunte e correzioni, ma pareva non si dovesse più rifare il libro, che ha carattere e valore

(*) G. A. Cesareo. — *La poesia siciliana sotto gli Svevi.* Catania, Giannotta, 1894 (8°. pp. XI-412).

scientifico. Non senza meraviglia quindi vedemmo qualche mese fa uscire alla luce il volume del sig. Cesareo qui sopra annunziato; il quale, mentre è di mole maggiore di quello del Gaspary, ne restringe l'argomento, trattando non di tutta la poesia siciliana del secolo XIII, ma di quella soltanto fiorita al tempo della dominazione sveva. Legittima quindi la curiosità di vedere in che cosa questo nuovo libro diversifichi dall'altro e che cosa aggiunga alla cognizione che già s'aveva della nostra più antica poesia. Apriamolo. Si divide in tre parti: *i Poeti, la Lingua, la Poesia.*

Nella prima parte, dopo aver toccato delle condizioni della cultura in Sicilia sul cadere del secolo decimosecondo e sul principio del seguente, l'A. espone l'opinione « che la poesia volgar siciliana sia nata « avanti il regno di Federigo II » (p. 17) e che i primi poeti aulici abbiano appresa l'arte loro, in quanto sia imitazione di quella dei provenzali, fuori dell'isola, probabilmente, come congetturò il Monaci, nella dotta Bologna. Dopo di che col sussidio di varj criterj determina quali furono i più antichi rimatori, che divide in due generazioni : quella di Federigo II e quella di Manfredi. Di ciascuno offre poi i ragguagli biogragrafici che potè raccogliere, giovandosi in ciò specialmente di quanto avevano già detto il Gaspary nel primo capitolo del suo libro, A. Zenatti nella dissertazione su *Arrigo Testa e i primordi della lirica italiana*, e in più larga misura delle notizie sobrie e

sicure premesse dal Monaci nella *Crestomazia italiana dei primi secoli* alle rime dei singoli autori.

Nuova sarebbe la notizia che il notaro Giacomo poetasse già nel 1205, come si desumerebbe dall' accenno che si vorrebbe veder fatto in una strofa della canzone *La namoranza disiosa* a una battaglia combattutasi in quell'anno; sennonchè F. Torraca in uno studio dotto ed acuto intorno al vecchio rimatore lentinese pubblicato di fresco (1 ottobre) nella *Nuova Antologia* ha dimostrato (p. 414), che, leggendo attentamente quella strofa, non vi si trova l' indicazione di alcun fatto storico. Piuttosto potrà esser vero, ciò che altri non aveva fin qui osservato, che Rinaldo d'Aquino nella chiusa d' un suo componimento si manifesti nativo di Montella, terra del Principato Ulteriore nel Napoletano. Diciamo potrà, non parendoci in quel luogo ben chiaro il testo. Quanto a Percivalle Doria, o meglio alle persone storiche di tal nome nel secolo decimoterzo, sembra sia rimasta ignota al sig. C. una *comunicazione* di O. Schultz nell'*Archiv. f. das Stud. d. neuer. Spr. u. Lit.*, XCI, 250-56, e probabilmente era già stampata questa prima parte del libro che esaminiamo quando comparve la *nota* di V. Di Giovanni su *Guido delle Colonne giudice di Messina* nei *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei*, Serie quinta, III, 171-82. Alla lista poi dei rimatori siciliani era da aggiungere il nome d'un figlio di Federigo II dimenticato dagli storici moderni della nostta letteratura, sebbene fino dal secolo scorso fossero a stampa i tre primi versi d' una

sua canzone che fin qui non s'è potuta rintracciare (1). È Arrigo. Fatica tutta propria dell'autore è l'elenco delle rime di ciascun poeta con l'indicazione dei codici in cui si leggono. È un elenco utile, e compilato, per quello che abbiamo potuto verificare, con diligenza; soltanto in esso sarebbe stato bene tener sempre conto, oltre che dei tre codici Vaticano 3793, Palatino 418 e Laurenziano-Rediano IX, 63, almeno di due altri, il Chigiano L. VIII, 305 e il Vaticano 3214, anche perchè questi non si accordano sempre coi primi nelle attribuzioni.

La seconda parte del libro è data, come sopra avvertimmo, allo studio della *lingua* delle antiche poesie siciliane. Vi si riferiscono da prima come aveva già fatto il Gaspary nel capitolo omonimo, le varie opinioni dei letterati e dei filologi sull'intricata questione; dando per altro un'ardita interpretazione a

---

(1) Li pubblicò per primo il Mongitore nella sua *Bibliotheca Sicula*, p. 269, attribuendoli ad Arrigo figlio di Federigo II sulla fede di Apostolo Zeno che glieli fece conoscere. Lo Zeno, che ritrovò la canzone, ne era geloso; rifiutò di cederla al Crescimbeni, che gliene aveva fatto richiesta per inserirla nei *Commentari*, colla scusa che trattandosi di componimento assai raro desiderava di pubblicarlo egli per il primo (vedi Zeno, *Epistolario*, II, 45). Ma poi, come non mandò più fuori la sua storia letteraria, non fece neanche di publica ragione la poesia, e il Crescimbeni dovette accontentarsi di ristampare nell'*Istoria della volgar poesia*, Venezia, 1730, III, 30-31 soltanto i tre versi già editi dal Mongitore.

un passo del *De vulgari eloquentia* (I, 12), in quanto si vorrebbe desumerne che ivi Dante parlasse di volgare illustre *siciliano* anzichè, come tutti hanno fin qui inteso, di volgare illustre *comune*. Ci manca il tempo e lo spazio di discutere cotesta nuova interpretazione, ma crediamo col Torraca (scritto citato, p. 394) che sia erronea. L'esame, che viene subito dopo, della lingua usata nelle antiche rime siciliane è minuto, e per esso è messo a profitto anche qualche testo rimasto ignoto al Gaspary, ma non oseremo proporlo come modello di sobrietà, d'ordine, di lucidità. La conchiusione a cui l'autore arriva è questa: che gli antichi rimatori usarono largamente del dialetto dell'isola (pp. 38 e 116), ripulendolo per altro talvolta allo specchio delle due lingue letterarie d'allora, il latino e il provenzale, e mescolandolo anche con elementi dei vicini dialetti continentali. La conchiusione non è molto nuova, ma ad ogni modo al sig. C. spetta il merito di aver messo in evidenza il fondo dialettale siciliano un po' più che altri non avessero fatto, rettificando anche, col sussidio di antichi testi di prosa, alcuna opinione del Gaspary. Del libro del quale il sig. C. si giova largamente anche in questa seconda parte; se ne giova tanto, che verso la fine, là dove passa in rassegna le voci e le forme meridionali e provenzali entrate nell'antica lingua poetica, lo ripete quasi tal quale.

E veniamo alla terza parte del libro, in cui si parla dell'indole e delle varie forme e maniere della poesia siciliana. L'autore incomincia il discorso con

un'osservazione che dovrebbe giustificarne l'opportunità, ma che non è del tutto esatta. Secondo lui i maggiori critici sono d'accordo nel riconoscere che la letteratura nostra anteriore a Dante è imitata interamente dalla provenzale e francese; « a segno « che oggi nessuno, dopo le solenni affermazioni di « tanti valentuomini, può attentarsi di contraddirvi « senza qualche trepidazione » (p. 243). Ma, per tacer d'altri, non aveva già il Gaspary anche nella *Storia d. lett. it.* (pp. 61 e segg.), richiamato l'attenzione su alcune traccie o note di popolarità nelle rime dei trovatori siciliani? Nei quali furono rilevate dai critici due maniere: la cavalleresca aulica e la popolaresca realistica (pp. 245). Dopo aver fissato i caratteri della prima ripetendo cose già note, il sig. C. osserva « come l'elemento paesano e spontaneo, anche negli « scritti non propriamente popolareschi, sia più ab- « bondante d'assai che finora non si credesse » (p. 257). E a provarlo esamina anzitutto le rime del Notaro Giacomo, nelle quali distingue tre diverse tendenze d'arte: la poesia borghese, la poesia aulica alla maniera de' Provenzali e la poesia dottrinale (pp. 257-58). Questa terza maniera segnerebbe un vero rinnovamento della lirica per opera del Notaro, del quale il sig. C. asserisce che fu l'inventore del Sonetto con una sicurezza, che non so da quanti sarà partecipata. E per ciò che concerne la contenenza, il Torraca nello scritto di cui s'è fatta menzione più sopra ha già dissipato « l'illusione, per cui il lentinese parve « precursore del *massimo* Guinizelli nel tentativo

« d'innestare l'elemento filosofico sul tronco invecchiato « della lirica amorosa neolatina » (p. 406).

Le tre diverse tendenze d'arte avvertite nel Notaro Giacomo si ripresentano, secondo il sig. C. anche negli altri trovatori di scuola siciliana sotto gli Svevi, fra i quali merita particolare menzione Giacomino Pugliese, che « fu il più nativo, il più vario, il fresco, più florido rappresentante della poesia borghese » (p. 285). Vero: lo aveva già fatto notare anche il Gaspary! Passando a ragionare della poesia popolaresca, il sig. C. prende anzitutto in esame il famoso contrasto di Cielo. Il quale sarebbe scritto non in siciliano e neppure in pugliese, come pensava il Caix, sì piuttosto « nel dialetto d'una qualche provincia del « Napoletano » (p. 307); su di che, nonostante gli argomenti addotti dal sig. C., sarà lecito aver qualche dubbio a chi non dimentichi l'esplicita attestazione di Dante, che riportando il terzo verso del contrasto nel *De vulgari eloquentia*, lo reca come esempio del parlare degli isolani del medio ceto. Piuttosto si potrà convenire col sig. C. in ciò ch'egli dice dell'indole del componimento, che essa cioè sia poesia popolaresca e giullaresca (p. 316 e 334). È precisamente l'opinione del Gaspary (*La scuola* ecc. p. 162, *Stor. d. lett. it.* p. 66). Questi invece non esaminò così distintamente come troviamo fatto in questo libro, i varj tipi di poesia popolaresca de' trovatori letterati, che sono: la canzone di commiato, la canzone della donna innamorata, la canzone della mal maritata, la canzone della donna abbandonata (pag. 335

e sgg.). Compiuto cotesto esame l'autore si propone due interessanti e delicate questioni (p. 351): 1° « Esi-« stevano codesti temi nella poesia popolare italiana; « o furono importati fra noi dal vento della letterra-« tura d'oltralpe? 2.° Se veramente esistevano, onde « nacquero e come si svilupparono? » E fatti gli opportuni raffronti colla poesia francese, risponde alla prima domanda che quei temi erano nostrali e che gli accordi colla poesia straniera sono casuali. L'autore s'avvide di quanta importanza sarebbe stato a questo punto un confronto anche della configurazione metrica dei componimenti, ma non lo tentò, persuaso che non possa farsi con qualche profitto « se non « quando la pubblicazione almeno di tutti i testi an-» tichi fin qui noti, segnatamente del Laurenziano-« Rediano e del Barberiniano, sarà compiuta ». Ora è bene osservare che non c'è neppure una canzone del primo codice che non sia già stampata, se non su di esso, ciò che in questo caso nulla rileva, su qualche altro, e anche del Barberiniano si può ripetere lo stesso, se si eccettui una sola canzone di Nicolò de Rossi « *Color di perla* », che non fu pubblicata finora interamente. Quanto alla seconda questione, l'autore nota che parecchj fatti attestano l'esistenza della poesia popolare italiana nel medio evo; su di che tutti sono d'accordo: e soggiunge che « in « Sicilia essa dovè produrre quelle tre sorta di com-« ponimenti che si chiamano, e si chiamarono, lo « strambotto, la canzone popolare e il contrasto » (p. 395).

E così finisce il libro che abbiamo brevemente riassunto senza scendere a minuti particolari. Dopo averlo letto ci siamo persuasi che eravamo nel vero pensando che non ci fosse bisogno di rifare il Gaspary. A parer nostro, il sig. C., dopo aver acquistata più esatta conoscenza della materia, avrebbe fatto meglio a chiudere in un breve scritto ciò che di veramente nuovo e importante gli fosse parso di dover dire intorno ad essa, procedendo con maggiore cautela di quella usata in questo libro; nel quale, mentre pur dà saggio di ingegno vivo ed acuto e reca in mezzo alcune osservazioni sue proprie, avanza, insieme con qualche ipotesi ragionevole, parecchie altre a cui manca un solido appoggio nei fatti. Per toccare soltanto delle proposte di emendazioni degli antichi testi seminate qua e là nel volume, esse, chi ben guardi, in generale o non erano necessarie o sono poco probabili, se non sono assolutamente inammissibili. Un vero difetto poi, che può parere una colpa dell'autore, sta nell' esposizione; la quale procede in guisa, da sembrare in più d'un luogo che egli dia per suo quello che invece è il frutto delle indagini e delle fatiche altrui; e non del solo Gaspary! L' osservazione è grave, ma l' autore, se ci ripensa un po', finirà col riconoscerla giusta; come sarà certo dolente di essersi lasciati sfuggire troppi errori nella revisione della stampa (1).

---

(1) [Il libro del Cesareo ebbe il merito di richiamare nuovamente l' attenzione degli studiosi sopra l'argomento in

esso trattato, intorno al quale comparvero poi parecchj scritti, che ora indicheremo, senza presumere che l'elenco sia compiuto. Anzitutto le recensioni. Oltre quella espositiva di A. Gabrielli nel *Fanfulla della Domenica* (25 novembre 1894), rammenteremo quella di T. Casini nel *Bullettino della Società Dantesca italiana* II, 33-43 dicembre 1894), che contiene qualche nuova osservazione e si ferma a interpretare una stanza oscura di una canzone di Notaro Giacomo, sulla quale, come vedremo più sotto, si esercitò l' acume di più d'un critico. Inoltre quella di B. Wiese nel *Literaturblatt f. germ. u. roman. Philol.* (marzo 1895, coll. 93-97), quella di A. Jeanroy nella *Romania*, XXIX, 465-72, notevole specialmente per alcuni raffronti colla poesia d'oltralpe, e infine quella più estesa di tutte di C. De Lollis nel *Giorn. stor. d. lett. ital.*, XXVII, 112-32, la quale è un diligente, acuto e giudizioso esame dell'intero libro del Cesareo. Di questo, com'è naturale, ebbe ad occuparsi anche L. Natoli discorrendo *Di alcune recenti pubblicazioni sulla scuola poetica siciliana* nell'*Archivio storico siciliano*, XX, fasc. 3-4.

Fra gli scritti, che non hanno carattere di recensione, nomineremo anzitutto quelli di F. Torraca stampati nella *Nuova Antologia* e intitolati *Il notaro Giacomo da Lentini* (1 ottobre 1894), *La scuola poetica siciliana* (15 novembre 1894 e 1 dicembre 1895), *Attorno alla scuola siciliana* (1 maggio 1896), tutti tre ricchi di notizie e osservazioni nuove e acute; come pure interessanti sono gli *Aneddoti per la storia della scuola poetica siciliana* di E. Monaci (*Rendiconti della R. Accademia dei Lincei*, Serie V, vol. V, fasc. 2). Anche pregevoli per bontà di considerazioni e qualche nuova notizia e congettura gli opuscoli di A. Zenatti, *La scuola Poetica Siciliana del secolo XIII*, Messina, 1894 e *Ancora della Scuola Siciliana*, Messina, 1895, e, entro confini un po' più ristretti, quello di F. E. Restivo, *La scuola siciliana e Odo della Colonna*, Messina, 1895. L'autore di quest'ultimo opuscolo riprese poi a discorrere *Intorno alla scuola siciliana* nella *Rassegna Pugliese*, XII, 151-54 e 184-87, e nello stesso

periodico (XII, 46-47) aveva poco innanzi ragionato *Sopra alcuni versi di Giacomino Pugliese.*

La canzone di Notaro Giacomo, che, come abbiamo detto in principio di questa nota, fornì argomento di discussione sul modo d'interpretarla, è quella che incomincia « *La 'namoranza disiosa* », su cui esercitarono la loro critica, dopo il Cesareo, il Torraca nel primo de' suoi scritti sopra citati, e poi rendendo conto anche di questo, come aveva fatto il Restivo nella *Gazzetta di Messina* del 4 gennaio 1895, il Casini nel *Bullettino d. Soc. Dantesca ital.*. II, 38-41 e Fl. Pellegrini nel *Giorn. stor. d. lett. it.* XXV, fasc. 1, e nel predetto *Bullettino*, II, 101-103, E. G. Parodi in coda alla recensione del primo dei due opuscoli dello Zenatti, di quello del Restivo e del secondo degli scritti del Torraca e dell' altro, pure di lui, intitolato *Federico II e la poesia provenzale (Nuova Antol.* 15 gennaio 1895). La canzone fu poi sottoposta a minuto esame da A. Mussafia nella *Rassegna bibliografica d. lett. ital.*, III, 69-76 e da ultimo, difendendo l' interpretazione sua propria, dal Cesareo negli *Studj di fil. rom.*, VII, 169 sgg.

Finalmente non parrà qui fuori di luogo la menzione dell'opuscolo nuziale di S. Morpurgo, *Le arti di Ruggeri Apugliese*, Firenze, 1894, poichè in esso si faccia notare la somiglianza « non pur del ritmo, ma dell' intonazione e del contenuto » delle *arti* colla canzone « *Umil sono ed orgoglioso*» dell'omonimo rimatore del secolo XIII, se pur non è dello stesso autore di quelle, ciò che il M. si astiene prudentemente dal decidere.]

(*Rassegna bibliografica della letteratura italiana*, anno II, n. 10, ottobre 1894).

CARIBO

Nella *Biblioteca delle Scuole italiane* (volume secondo, n. 9, 1 maggio 1890) il dott. L. Filomusi Guelfi dopo aver riferito quasi tutte le spiegazioni date dagli antichi e dai moderni della voce *caribo* usata da Dante (*Purg.* XXXI, 132), intese di dimostrare che la spiegazione migliore anzi la spiegazione vera sia quella della Crusca, la quale per altro ne avrebbe indovinato il senso sbagliandone l'etimologia. Secondo la Crusca *caribo* (o perchè non si trova registrato nell'ultima impressione del vocabolario?) vorrebbe dire *ballo* e forse *ballo tondo*, e la parola deriverebbe, non importa poi come, da *Corybas;* al dott. Filomusi Guelfi invece sembra che cotesto significato abbia la più sicura conferma da un'etimologia nuova ch'egli mette innanzi industriandosi di provarne la legittimità.

Ora non accennerò neppure, tanto mi sembra superfluo, alle difficoltà di varia natura che s'oppongono alla derivazione da lui proposta, che sarebbe da *Charibdis;* mi contenterò solo di notare che *caribo,* salve le debite differenze fonetiche, era voce non estranea al mezzodì della Francia, di dove probabilmente passò

in Italia, e che con essa gli antichi non designavano nè il *ballo tondo* nè qualsiasi altra maniera di *ballo*, in quanto con quest'ultimo nome si voglia puramente e unicamente indicare quel certo movimento ritmico del corpo che tutti sanno.

O che cosa era dunque il *caribo*? Lo diranno le *Leys d'amors*, le quali, per chi lo ignorasse, sono un ampio e minuzioso trattato di grammatica, di metrica e di retorica provenzale composto nella prima metà del secolo XIV, trattato utilissimo e direi quasi necessario a conoscersi da chi voglia essere pienamente istruito nel magistero dell'arte raffinata della poesia ocitanica anzi della poesia romanza in generale. Or bene, nel primo volume di quest'opera stampato a Tolosa nel 1841 (1) e precisamente a pagina 350, dove si parla dei componimenti minori e di uso assai raro, leggiamo: « De *garips* no nos entremeten, quar han solamen respieg a cert e especial so d'esturmens ses verba » ossia, traducendo alla lettera, « Di *caribi* non ci intramettiamo (non ci occupiamo), perchè hanno solamente riguardo a un certo e special suono di strumenti senza parole ». Parrebbe dunque trovata la spiegazione. *Caribo* o *garibo*, come più confermemente alla pronunzia provenzale leggono alcuni testi della Divina Commedia e alcuni commentatori, par-

(1) Fu pubblicata dal Gatien-Arnoult e inizia quella che dovea essere la serie dei *Monuments de la littérature romane*.

rebbe aver indicato un certo *suono di strumenti*, una certa *armonia*, o, per dirla dantescamente, una certa *nota*. E dobbiamo ben credere che cotesto fosse il significato principale del vocabolo, ma dobbiamo anche subito soggiungere che non poteva esserne però il significato pieno ed intero; in altri termini e con maggior precisione, per dire subito il pensier nostro, gli antichi pronunciando la parola *caribo* associavano all'idea del *suono* due altre idee: la *danza* e ancor più strettamente, strettissimamente, il *canto*. A conchiudere così ci consigliano le stesse *Leys*, pur facendo dei *caribi* il piccol cenno che s' è visto. Se no perchè menzionarli come fanno insieme coi componimenti che dovevano essere cantati danzando? Non se ne vede altra ragione se non perchè ci fosse la possibilità di confonderli con essi, perchè forse dalla gente si confondessero in fatto. E cotesta possibilità non si spiega se non ammettendo che i *caribi* s' accompagnassero col canto. La conchiusione, chi ben guardi, non contraddice, come può parere alla prima, alle *Leys;* le cui parole, se vogliamo non troppo perspicue, andranno intese probabilmente in questo senso, che al suono del *caribo* non si adattava una poesia di determinata e special forma metrica. Il che per altro non vuol dire che alla musica non si accomodasse un testo purchessia. Soltanto, giova ripetere, il testo non aveva una forma fissa, come, per citare un esempio molto noto, doveva avere la *ballata*, o, come, per citare un esempio poco noto, poteva avere la *stampita*. La qual *stampita*, di cui le *Leys* toccano subito dopo dei

caribi, e di cui vent' anni fa ha procurato di determinare con esattezza i caratteri Paolo Meyer (1), alcuna volta poteva anch' essa appunto come il *caribo* « aver riguardo soltanto al suono ».

E del resto che il *caribo* s'accompagnasse col canto s' ha la prova diretta nello stesso luogo di Dante che diede origine alla presente questioncella. Dopo aver detto che le tre virtù teologali

si fero avanti
danzando al loro angelico *caribo*,

aggiunge subito il poeta:

Volgi, Beatrice, volgi gli occhi santi
era la lor *canzone*.....

e la prova s'ha anche nei versi seguenti di Giacomino Pugliese (D' Ancona e Comparetti, *Le antiche rime volgari*, vol. I, p. 388):

Isto *caribo*
ben distribo :
dele maldiciente
bon' ò talento :
lo stormento
vo sonand o,
e *cantando,*
blondetta piagiente

(1) Nel suo lavoro sui *Derniers troubadours de la Provence* (*Bibliothèque de l' École de Chartes*, Serie VI, tom. V, pp. 486-92).

e la conferma dovrebbe essere fornita dagli esempj provenzali, se pur esistono, di che dubito forte (1). Intanto da ciò che è stato detto fin qui si raccoglie che il *caribo* era « un'aria di ballo accompagnato col canto », e tenendo conto di uno scambio e di una confusione di idee molto facile sarebbe anche lecito definirlo « canto che si faceva danzando coll'accompagnamento della musica ».

Tornando a Dante, fermato, come coll'aiuto delle *Leys* ci è stato consentito di fare, il significato di *caribo*, apparisce evidente come nel verso del *Purgatorio* dove tal parola s'incontra, alla lezione *cantando* proposta dagli Accademici sia da preferire la lezione *danzando* recata, sembra, dalla maggior parte dei manoscritti esaminati (2), e resta in fondo dimostrata la giu-

---

(1) [E che non esistano rimarrà quasi la certezza quando avrò detto che non seppero indicarmene alcuno nè C. Chabaneau, la cui larga e profonda conoscenza del provenzale è a tutti nota, nè E. Levy l'autore del *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, che colla stampa non è ancora giunto alla lettera G. Singolare che di cotesta parola si conosca soltanto un esempio in quello che con tutta probabilità è il suo proprio paese d'origine e se ne conti invece più d'uno in quello dove fu importata! Lo Chabaneau mi comunica anche gentilmente di non aver trovato nei glossarj dei dialetti francesi moderni alcuna parola la quale sembri riattaccarsi a *garip*.]

(2) [Va per altro notato che i moderni Accademici nella edizione del 1837 accolsero la lezione *danzando*, come os-

stezza dell' interpretazione di Benvenuto da Imola (1); la quale del resto, dopo che era stata meglio precisata dal Parenti (2), come ragionevolissima che ella appariva, aveva già trovato maggior seguito delle altre.

E qui il discorso già un po' lunghetto sul significato di *caribo* potrebbe chiudersi, se non si potesse chiedere come mai nella scarsezza degli esempj si sieno trascurati di prendere in esame gli altri due che finora si conoscono (3). La dimanda sarebbe ragionevole. Ve-

---

servò il Poletto, *Dizionario dantesco*, Siena, 1885, vol. I, p. 213, per il quale « non resta dubbio di sorta che *caribo* dovette essere anticamente *una specie di canzone a ballo*, ovvero canto col quale accompagnavansi le danze ».]

(1) Trovasi riferita anche in principio dello scritto del dott. Filomusi-Guelfi, il quale probabilmente la tolse dallo Scartazzini; ma sarà bene riportarla di nuovo qui con maggiore esattezza secondo l'edizione del *Comentum super Dantis Comoediam* curata da G. F. Lacaita, Firenze, Barbera, 1887. Eccola (t. IV, pag. 239): « *danzando al loro angelico caribo* idest, ad gratulationem et cantionem angelicam, ipsarum, vel ad cantum angelorum, ita quod conformabant motum suum voci suae, vel voci angelorum, sicut solent facere tripudiantes et cantantes simul ».

(2) *Alcune annotazioni al dizionario della lingua italiana*, parte II, Modena, 1823, pp. 86-88.

(3) [Ad essi è forse da aggiungere un altro. Non sembra difatti irragionevole il sospetto di A. Zenatti, *Ancora della Scuola Siciliana*, Messina, 1895, p. 8, a cui accennò recentemente anche F. Torraca nella *Nuova Antologia*, 1 maggio 1896, p. 31, che *Garibo* dato da G. M. Barbieri, *Origine della poesia rimata*, p. 143, come autore di un componi-

diamo dunque cotesti due esempj. Una stanza dell' *Intelligenza*, la 295ª, comincia:

> Udivi suon di molte dolci danze,
> in chitarre, caribi ismusurati
> trombe e cennamelle in concordanze.

Qui anche al dott. Filomusi Guelfi sembra che *caribo* sia il nome d' uno strumento musicale; sennonchè a lui tenendo conto che « quel rozzo poemetto non si fa lodare per molta regolarità di costrutti, nè per grande precisione di concetti » non parrebbe « al tutto strano che anche qui *caribo* sia da spiegarsi *ballo tondo* ». Con un po' meno di sforzo, mi pare, *caribo* potrebbe prendersi nel senso di quel certo suono che con quel nome era designato. Ma perchè stiracchiare così l'interpretazione?(2) Perchè non ammettere

---

mento, di cui egli pubblica i due primi versi togliendoli dal *Libro siciliano* ora smarrito, possa invece essere il nome di esso componimento.]

(2) [A ripensarci non occorrono poi gli argani per tirare la parola a tale significazione. Superfluo avvertire che in questo caso *caribi* sarebbe, nel luogo di cui ora si parla, complemento oggetto di *udivi*, al pari di *suon di molte dolci danze*. Così intende anche F. Flamini, il quale del resto, richiamandosi a questo nostro scritto, mostra di accettarne la conchiusione principale (*Studi di storia letteraria italiana e straniera*, Livorno, 1895, p. 181). Egli poi crede che quell' *ismisurati* « stia a significare senza misura, senza ritmo fisso ». E certamente sembra non si possa dubitare che l' aggettivo si riferisca alla melodia, sol che si badi a due luoghi della stanza che precede immediatamente a questa e in cui si

che *caribo* nell'esempio or ora recato sia veramente

---

legge (vv. 1-2): « Quiv'era una donzella ch'organava *Ismisurate* dolzi melodie » e poi (vv. 5-6): Audi' sonar d'un' arpa e *smisurava* Cantando un lai come Tristan morie ». Poichè, come qui è detto, si cantava un *lai*, non occorrerebbe nemmeno l' esplicita dichiarazione del poeta a farci sapere che la musica di esso era più che probabilmente *ismisurata*, cioè senza unità ed uguaglianza di misura od anche soltanto fuori dell'ordinaria misura.

Contro l' interpretazione ora data di *caribi* nel luogo dell' *Intelligenza*, di cui s' è fin qui discorso, e a conferma dell' opinione da noi prima espressa, si potrebbe osservare ch' essa è desunta dal testo del poemetto quale ci è offerto dalle edizioni anteriori a quella di P. Gellrich (Breslau, Koebner, 1883), in cui invece i tre versi sopra citati si leggono in questa forma (p. 202):

Udivi son di molto dolzi danze
In chitarre e 'n caribi smisurati
E trombe e cennamelle in concordanze.

E veramente la preposizione *in* premessa a *chitarre* essendo qui ripetuta davanti a *caribi*, parrebbe se non impossibile certo difficile che anche con quest' ultimo nome dal poeta non si designassero strumenti musicali; ma oltre che non apparisce ben chiaro con quali criterj il Gellrich nell' edizione sua s' attenga ai manoscritti, quell'*ismisurati* appropriato a strumenti che cosa significherebbe? o meglio quale la ragione di accennare alle loro dimensioni? E ben vero che tre versi più sotto si menzionano i « mezzi canoni a smisuranze » e sono strumenti pur questi; ma anzitutto le edizioni anteriori recano « mezzicanoni e smisuranze » sulla fede, sembra, del codice Magliabechiano, e poi *a smisuranze* vale proprio lo stesso di *ismisurati?* e che

il nome d'uno strumento? Già lo Zingarelli ha no-

---

cosa ad ogni modo vorrebbe dire così l'una come l'altra espressione?

Tutt'insieme sembra dunque che anche nell'*Intelligenza* convenga dare a *caribi* press'a poco il significato comune; press'a poco, perchè in quella stanza, ch'è tutta un'enumerazione di suoni e di strumenti, è da credere che anche con quel termine si indichi, se non solamente almeno di preferenza, il suono anzichè la danza e il canto e le parole che potevano ad esso accompagnarsi. E il suono, a quel che pare, è l'idea fondamentale del vocabolo: fondamentale, ripetiamo, ma non unica, come ci siamo studiati di persuadere più sopra nel testo. Quindi la definizione del Flamini che i *caribi* fossero « il suono d'un ballo speciale », staccata dall'intero contesto del suo discorso, che è pur giusto, non si attaglia a tutti i casi ed è esatta solo in parte, come ha creduto opportuno di dimostrare anche F. Torraca (*Nuova Antologia*, 1 maggio 1896, pp. 311-321), che non deve aver saputo dell'esistenza di questo nostro scritto. Il quale non era conosciuto neppure da A. Zenatti quando, riprendendo l'opinione del Vocabolario italiano, asseriva (*Ancora della Scuola Siciliana*, p. 91) che la voce *caribo* o *garibo* indicava « *una particolare specie* di canzone a ballo », interpretazione a cui in fondo inchina pure il Torraca, e la quale, come vedemmo (p. 52n), è anche quella del Poletto, ma che per le ragioni sopra esposte non è nemmeno essa perfettamente esatta, ossia sembra accostarsi al vero soltanto quando si parli del *caribo* come poesia. E che come poesia esso fosse un canto di danza (non veramente, si intende, una *ballata*) sembra si possa raccogliere anche dal luogo sopra citato di Giacomino Pugliese. Sia che in esso il poeta colla parola *caribo* intenda accennare piuttosto al testo o piuttosto all'aria musicale del proprio componimento,

tato (1) che non sarebbe poi impossibile il trapasso ideale « da strumento » a « suono dello strumento »; soltanto, conviene ora aggiungere, la parola sarebbe stata torta alla nuova significazione prima di Dante, non da Dante, com' egli inchinava a credere.

L' altro esempio è del Boccaccio (*Ameto*, 93):

> Sol ch'operato sia degno carribo
> a così alti effetti, e che colui
> ch' opera questo sia di degno tribo.

Carribo (2) in rima con *tribo*, proprio come nella terzina del *Purgatorio!*

La reminiscenza dantesca nell'*Ameto* è evidente, tanto più che si trova vicina ad altre reminiscenze

---

giova notare che questo è un *discordo*, e con tale nome in Italia, differentemente da ciò che usava in Provenza, si designavano anche canti di danza. Così Bonagiunta da Lucca congedava uno di siffatti componimenti chiamandolo appunto *danza* (D'Ancona e Comparetti, *Le antiche rime volgari* n. CXXI, vol. II, p. 92, v. 60), come già fece notare C. Appel, (*Vom Descort*, nella *Zeitschrift f. rom. Philol.* XI, 224; cfr. anche Casini, *Annotazioni critiche intorno alle rime del codice vaticano 3793* in D'Ancona e Comparetti, op. cit. vol. V, p. 383) e così Jacopone da Todi (ediz. Tresatti, lib. IV, c. XXIII, vv. 4-5) poteva scrivere: « Imprendi sto *discordo* Ch' uopo ti c' è *danzare* ».]

(1) *Parole e forme della Divina Commedia aliene dal dialetto fiorentino* negli *Studj di filologia romanza*, I, 165.

(2) *Carribo* con doppio *r* reca l' edizione del Moutier (*Opere di G. Boccaccio*, vol. XV, pag. 184), come del resto anche qualche edizione della Divina Commedia.

della Divina Commedia. Ma in qual senso fu adoperata la parola dal Boccaccio? Non è troppo chiaro; certo non in quello di *suono*, di *canto* o di *ballo*. Qui ha ben ragione il dott. Filomusi Guelfi: il Boccaccio deve avere usata la parola nel senso che a lui pareva avesse in Dante e che veramente in esso non ha (1).

E l'etimologia? Vattel' a pesca. Una volta venuto il dubbio che *caribo* possa essere anche il nome di uno strumento musicale, ognun vede che prima di tentare l'etimologia della parola sarebbe prudenza ricercare se nelle lingue romanze si trovino di essa altri esempj oltre quelli fin qui conosciuti, affine specialmente di determinarne il significato primitivo (1). Intanto a rendere più compiuta o meno incompiuta la serie delle congetture direttamente o indirettamente accennate dallo Scartazzini nel commento alla Divina Commedia e dal dott. Filomusi Guelfi, ne ricorderò due altre. Michele Amari richiesto da Isidoro Del Lungo se per avventura alcuni dei nomi di strumenti infilzati nella stanza dell' *Intelligenza* sopra citata non fossero d'origine orientale, rispose che d'origine arabica gli sembrava *caribo* (qârib), che significa *palischermo*, « e forse la forma diè nome allo strumento ». Soggiungeva per altro subito di non essere disposto a prestare giuramento di sorta su tale etimolo-

---

(1) Prima del dott. Filomusi Guelfi aveva già fatto la medesima osservazione il Parenti, op. cit. p. 88.

(2) [Ora si veda la nota qui indietro a p. 6.]

gia (1). Il Costa invece seguito dal Bianchi nel commento alla Divina Commedia fa venire *caribo* dal medievale *charivarium*, che in fondo significa una specie di musica, e per il senso l'etimologia potrebbe allettare (2); ma poichè nel modo della trasformazione non vedo molto chiaro, anzi vedo molto buio (3), mi contenterò di averla soltanto menzionata, appunto come fece il Diez nel *Vocabolario etimologico*, 5ª ediz., Bonn, 1887, p. 544 (4).

---

(1) Vedi Del Lungo *Dino Compagni e la sua Cronica*, Firenze, 1879, t. I. parte I, p. 46 6*n*.

(2) [La parola si conserva sempre nel provenzale sotto forme molto varie nei vari dialetti. Il Mistral, *Lou Tresor dóu félibrige ou Dictionnaire provençal français* I, 427 reca le seguenti: *calibàri*, *calhibàri*, *caribàri*, *charavàri*, *taribàri*, *charivari*, *charibari*, *charibali*, *charabali*, *calhabàri*, *caliéuàri*, *calhauari*, *calibari*, *caribari*, *charibari*, *tarivari*, *chanavari*, *charbalì*, *charavarin*, *charivarin*, *chavalarin*, *chereverin*, *cherebelin*, *charavari*, *charavil*, *caraviéu*.

Quanto poi all' etimologia di *charivari* (nel francese antico anche *chalivali*, *caribari*), al Körting, *Lateinisch-romanisches Wörterbuch* n. 1511 (vedi anche l' *appendice*) pare probabile quella secondo cui la parola sarebbe composta di *cali* (particella peggiorativa) e *vari*, scompiglio, trambusto.]

(3) [Per rendercene conto dovremmo, parmi, ammettere che *charivarium* fosse considerato come una parola composta col solito suffisso *-ario*. Da essa sarebbe poi stato estratto il semplice *charivo*.]

(4) Giacchè ho nominato il Diez, colgo l' occasione per rettificare una piccola svista, se pure non è inesattezza di espressione, del Canello; il quale sembra attribuire al Diez un' etimologia di *caribo* che questi non diede. Ecco le pa-

role del Canello (*Gli Allotropi italiani* nell' *Archivio glottologico* vol. III, p. 349); « Qalîb arab. ' fontana ' ' pozzo ' qâlab ' forma ' ' stampo ' (Diez, less. I³, 100): *calibro* il vano delle canne delle armi da fuoco; e *caribo* arc., misura e specie di danza o canzone da ballo (Purg. XXXI, 132). Ma queste etimologie dieziane non paiono ben sicure ». Dalle parole ora riferite parrebbe che il Diez derivi anche *caribo* dall' arabo *qalîb*, e così infatti le intese lo Zingarelli (op. cit. loc. cit.); il vero è invece che il Diez nel *Vocabolario* non tocca di *caribo* se non nel luogo indicato qui sopra nel testo.

Nota aggiunta. Stavamo già per licenziare alla stampa questo foglio quando fortunatamente ci siamo rammentati di vedere se del *caribo* fosse fatta menzione in un antico trattatello di ritmica che, a dir vero, non avremmo dovuto omettere di consultare fin da quando cominciammo ad occuparci di questo argomento, nelle Glosse ai *Documenti di Amore* di F. da Barberino, le quali col titolo *De variis inveniendi et rimandi modis* furono pubblicate da O. Antognoni nel *Giornale di filol. rom.* IV, 93 e sgg. Or bene, la menzione c'è, e più chiara che nelle *Leys d'amors*. Nella Glossa I (p. 95) troviamo fra i nomi di generi lirici andati in disuso il *consonium*, e che cosa esso fosse si apprende più avanti, dove leggiamo (p. 96): « consonium antiquitus dicebatur omnis inventio verborum que super aliquo *caribo*, nota, stampita, vel similibus componebantur, precompositis sonis. hodie verba talia nomen soni vel sonum fabricantis secuntur ». Ecco qui dunque *caribo* messo insieme con *nota* e *stampita*, e inoltre è chiaramente detto che le *parole*, le quali adattavansi al suono del *caribo*, si chiamavauo anch' esse con questo nome al tempo del Barberino, mentre una volta avevano quello di *consonium*. Miglior conferma al nostro discorso non avremmo potuto desiderare.

(*La Biblioteca delle Scuole italiane*, vol. III n. 3, 16 novembre 1890).

BISNENT E PISNENT

Signor Direttore del Progresso

Ogni qualvolta accade di discorrere della questione del Montello, e accade spesso (1), bisogna di necessità parlare di *bisnent* o *pisnent*. Mi par quindi naturale che molti anche di coloro, che non si dilettano di studj etimologici, debbano essere curiosi di conoscere l'origine di cotesta parola, e appunto per soddisfare a tale curiosità mi permetto di indirizzarle la presente.

Per quello che si è stampato sui giornali, dovrebbe essere ormai noto, anche fuori della provincia di Treviso, che si chiamano *bisnent* o *pisnent* gli abitanti poveri d'intorno il Montello; i quali vivono, si può dire quasi solamente, del guadagno ricavato dalla vendita della legna ch'essi medesimi vanno a raccogliere nel bosco; cosicchè per cotesti abitanti *bisnent* o *pisnent* sia sinonimo di *boscariol*. Chi poi ha pratica del dialetto trivigiano rustico, sa che la voce, sulla quale

(1) [Si badi che questa lettera fu scritta dieci anni fa. Ora del bosco Montello interamente distrutto, e il cui suolo va trasformandosi alla coltura, si discorre assai meno, come di cosa che fu.]

La prego di fermare un po' l'attenzione, non è ristretta alla zona del Montello, ma si ode, sebbene con minore intensità, in tutta la parte della provincia di Treviso, che giace alla destra del Piave, vale a dire oltre che nell'intero distretto di Montebelluna, nei distretti di Treviso, Asolo e Castelfranco. E anche in tutto questo territorio col qualificativo di *bisnent* o *pisnent* si designano gli abitanti della campagna di condizione sociale identica a quella dei loro omonimi confratelli del Montello, condizione che ci contenteremo di definire come quella di *bracciante* o *contadino povero*. L'etimo di tale qualificativo non si lascia vedere subito, nè finora fu mai, ch'io sappia, indagato da alcuno. Si dice, è vero, e credo siasi anche stampato, che *bisnent* significa *due volte niente*, cioè, come suolsi aggiungere con uno schiarimento di cui si avverte la necessità, *uno che possiede meno di niente*, ma chi penserebbe sul serio di far passare per vera etimologia tale spiegazione del vocabolo? La sua inverosimiglianza è troppo manifesta. Nonostante, non essendo state pubblicamente proposte altre spiegazioni, è riuscito ad essa, secondo ebbi occasione di verificare, di mettere un po' di radice anche nelle persone mezzanamente colte, e non sarà quindi del tutto superfluo spendere quattro parole a dimostrarne l'impossibilità.

E badando anzitutto al concetto che si vorrebbe vedere inchiuso in *bisnent*, è chiaro che per arrivare ad esso converrebbe ammettere che *niente* equivalga a *non abbiente*. Ora non mi azzarderò di affermare ri-

solutamente che il passaggio dall'uno all'altro di questi due concetti sia impossibile, ma devo dire che mi pare tutt'altro che facile. E poi anche concedendo per un istante che tale evoluzione di significato dell'avverbio *niente* non abbia in sè nulla di strano, l'idea dell'intera parola *bisnent*, che sarebbe di *uomo due volte non abbiente*, è ella forse un'idea popolare? Sia lecito dubitarne. Inoltre la denominazione di *bisnent*, data a chi è data, sarebbe non saprei dire se ingiusta o illogica; giacchè è evidente che, sempre ammettendo quella spiegazione, *bisnent* avrebbe la forza di un superlativo, servirebbe cioè ad indicare il massimo della miseria. E i *bisnent* sono poveri bensì, ma non sono poi proprio gli ultimi della scala sociale. O che forse sotto di essi non esiston gli accattoni? (1)

E non solo per ragion del concetto, ma anche e più per la forma del vocabolo, la spiegazione sopra accennata è inammissibile. É certo che se nel termine in questione si dovesse vedere una parola che, dato la quale, in toscano esistesse, suonerebbe *bisniente*, essa nella campagna del Trivigiano e in generale del Veneto si pronuncerebbe *bisgnent* e non *bisnent*. Sopra questa difficoltà non si può sorvolare. Di più accanto alla forma

---

(1) [Ora pare anche a me che il discorso intorno alla impossibilità della derivazione di *bisnent* da *bisniente* avrebbe potuto essere più breve e reciso. Forse condonerebbe qualche cosa alla lungaggine chi sapesse l'ostinazione colla quale altri s'impuntava in quell'etimologia.]

bisnent, c' è la forma *pisnent*, che è anzi la sola registrata nel *Dizionario veneziano* del Boerio, e che a me risulterebbe come la più usata e diffusa, sebbene v'abbia chi asserisce il contrario. Ma predomini l'una o l'altra delle due forme, è fuori di dubbio che anche *pisnent* mantiene sempre una ben forte vitalità. Ora s' intende facilmente, e soltanto per uno scrupolo mi riservo di provarlo tra poco, che per *pisnent* si dica *bisnent*, ma non il contrario. Chi abbia la pazienza di dare una scorsa all'elenco delle voci incomincianti colla lettera *p* nel citato dizionario del Boerio, si persuaderà come non ci sia neppur un esempio di *b* etimologico in principio di parola che nel veneto siasi mutato in *p*. E con quest' osservazione si è avvertiti che nell' indagine dell' etimo non da *bisnent*, sì bene da *pisnent* conviene prendere le mosse. Una volta poi arrivati a questa conchiusione, chi abbia un po' di pratica di dialettologia italiana nota subito che *pisnent* non può essere che una forma sincopata, e non appena si provi a reintegrare una tal forma gli si presenta spontaneo *pisonent* cioè *pigionante*, che, come tutti sanno, risale a una supposta base latina *pensionante*. Questa sarà la vera etimologia ! (1) Ma come mai

---

(1) [Quest' etimologia ottenne l' approvazione di tali che non mi lasciano dubbio intorno alla verità sua. Ad essa accennava recentemente il Salvioni, *Studj di filologia romanza*, VII, 231, confermandola col riscontro del milanese *pisonante*, che, se non isbaglio, è anche bolognese. E sebbene

pigionante può essere giunto a significare presso di noi quello che significa *pisnent*, ad essere cioè quasi sinonimo di povero?

Non è difficile intendere come ciò sia avvenuto. La massima parte della popolazione della campagna è costituita dai contadini *affittuali*, contadini cioè che, dietro pagamento, godono del temporaneo possesso dei fondi rustici che essi lavorano. Ora agli altri abitanti della campagna, i quali non sono proprietarj, nè esercitano alcuno speciale mestiere dal quale possano denominarsi, nè tengono campi in *affitto*, ma hanno solo la casa *a pigione*, non resta che di essere *braccianti* e di arrabattarsi alla peggio sì da sostentare la vita. Tale modificazione del significato etimologico di *pigionante* non deve far specie ad alcuno che abbia pensato pur qualche volta alla varia fortuna delle parole. E tutti poi rimarranno persuasi della possibilità di tale evoluzione quando avrò ricordato che un vero sinonimo di *pigionante* ha incontrato la medesima sorte fuori del Veneto, in un' altra regione d' Italia. Nelle Marche (veramente non potrei parlare che di Pergola nella provincia di Pesaro) coloro che da noi si direbbero *pisnent* si chiamano *casanolanti*, cioè *aventi la casa a nolo* ossia toscanamente *pigionanti!*

---

si tratti non di participio ma di aggettivo, va ricordato per l'identità della base etimologica e del significato anche il toscano *pigionale*, intorno a cui giova vedere il *Dizionario del linguaggio italiano storico e amministrativo* del Rezasco.]

Mostrato così come non sia per nulla irragionevole il significato che presso di noi ha assunto il termine *pigionante,* non mi meraviglierei se mi si dicesse che la forma veneta corrispondente alla toscana ora detta sembrerebbe dover essere *pisonante*, e mi si chiedesse: o dove mai avete pescato fuori il vostro *pisonent?* Questa è una forma che non mi sono fabbricato io perchè mi facesse comodo. *Pisonent* rispetto alla morfologia è, per chi non lo sapesse, un participio della prima coniugazione foggiato sul tipo di quelli della seconda, appunto come *bracente* (bracciante) e *masenente,* che il Boerio, sempre nel citato suo dizionario, addita quali sinonimi di *pisnente.* Ma di questi due esempj veneti uno, il secondo, è forse ormai affatto fuori d'uso, l'altro credo siasi ritirato a vivere sulle montagne bellunesi. A me non avvenne mai di udirli. Sarà dunque meglio citarne qualche altro più comune. Un esempio molto esteso sarebbe *broent* allato all'infinito *broàr* e un altro *scotent* allato a *scotàr* e un altro ancora, forse d'uso men vivo, *sanguanent* (*sanguinente* del resto è della Crusca e si usa anche oggi in poesia). E, si noti, questi participj della prima coniugazione colla desinenza in *-ent(e)*, che si conservano ancora in buon numero nel lombardo (1),

---

(1) [Vedi Salvioni, *Fonetica del dialetto moderno della città di Milano*, Torino, Loescher, 1884, p. 47 e sgg. Egli osserva giustamente (p. 49) « che in molti casi rimane dubbio se piuttosto che di questa riduzione fonetica non trattisi

erano una volta anche nel veneto meno scarsi che oggi non sieno. Così in scritture venete antiche troviamo oltre *sanguenente* già sopra citato, *tremente*, *tremolente*, *bisognente*, *mercadente*, *bastente*, *parlente* ecc., e sarà bene aggiungere che i due primi di questi esempj sono tolti da poesie di Francesco Vannozzo, rimatore, se pur fa mestieri ricordarlo, fiorito nella seconda metà del secolo decimoquarto, e nato, a quel che sembra, appunto nella nostra provincia. *Pisonent* dunque non è forma niente affatto strana, anzi in antico si poteva dire normale. Da *pisonent*, non si sarà forse passati d'un salto a *pisnent*, ma per una di quelle alterazioni a cui vanno soggette facilmente, come ognun sa, le vocali che non si trovano sotto l'accento si sarà prima avuto *pisinent*, vale a dire che l'*i* della prima sillaba si sarà assimilato l'*o* della seconda. E non occorre alcuno sforzo ad intendere come poi *pisinent* sia diventato *pisnent* in bocca di chi dice *disnar* « desinare », *busnàr* « buccinare », *masnàr* « maci-

---

realmente del suffisso *-entus* o anche della concorrenza del processo fonetico e del suffisso nello stesso esemplare ». Così *sanguenent* recato qui sopra, col consenso dell'Ascoli, *Archivio glottologico*, I, 453, come esempio di participio della prima conjugazione in *-ente*, risalirà piuttosto a **sanguinentus*, giacchè, come mi fa privatamente osservare il Tobler, la parola suona in provenzale *sancnen* (manca al *Lexique roman* del Raynouard, ma è pur frequente), e in questa lingua non si conoscono esempj di participj della prima in *-en*.]

nare », nei quali esempj la sincope ha luogo nelle identiche condizioni (1).

Oramai non mi rimane che di addurre alcuni esempj del mutamento del *p* in *b* in principio di parola, affine di giustificare la forma *bisnent* che esiste accanto a *pisnent*. Ricorderò per primi *bolso* dal latino *pulsare* e *botega* dal latino *(a)potheca*, due esempj che il nostro dialetto ha comuni col toscano e con molti altri dialetti romanzi. Ma il veneto, come è ben noto, per la natura sua preferisce i suoni deboli molto più del toscano, e se in Toscana si dice *panco* (insieme a *banco*), *palla*, *pula*, *piselli*, noi diciamo *banco*, *bala*, *bula*, *bisi*. Similmente *bisnent* per *pisnent*. E una volta sorta la forma *bisnent* avrà per avventura conferito alla sua vitalità l'illusione che il *bis* della prima sillaba non fosse altro che il *bis* latino, col quale cominciano veramente alcune voci anche del nostro dialetto, come *bisnono*, *biscoto*, *bislongo*, *bisonto*.

La cicalata è finita. Desiderando di farmi intendere anche da coloro che non si occupano di ricerche linguistiche, non ho potuto usare di quella brevità che sarebbe doverosa se mi rivolgessi soltanto ai compagni di studio. Questa lettera per altro piglia tanto spazio che io non so se Ella, signor Direttore, potrà

---

1) [A dir vero l'esempio di *disnar* non è molto a proposito, giacchè ad esso si sarà arrivati ben presto direttamente dal latino *disjunare*, che, come pare accertato, è la base etimologica del toscano *desinare*.]

accoglierla nel suo giornale. Nessun male se dovrà rimanere inedita.

Mi creda

Asolo, novembre 1886.

suo dev.mo
LEANDRO BIADENE

P.S. Anche una postilla! Essa terrà il luogo di una larga parentesi che avrei dovuto aprire nella lettera là dove mi è accaduto di ricordare che il Boerio cita quale sinonimo di *pisnente* anche *masenente*, ma non indicai a quale forma toscana corrisponderebbe questa veneta. Il Boerio così spiega la parola: — « *Masenente* s. m. *Bracciante* o *Povero giornaliero*..... Fu detto *masenente* perchè tali Contadini erano obbligati a pagare il macinato ». Egli ragguaglia dunque *masenente* a *macinante*. Rispetto alla fonologia non ci sarebbe nulla a ridire, la riduzione sarebbe regolarissima; ma nel dare la spiegazione testè riferita il Boerio assai probabilmente si lasciò illudere dal suono della parola, *masenente* anzichè a *macinante* corrisponderà a un italiano *magionante*, e quindi a un latino *mansionante* (1).

---

(1) [E poichè sembra non si possa dubitare della derivazione del lat. *mansio* da *manere*, gioverà di questo verbo rammentare il participio sostantivato che può anch' esso significare « contadino ». Così il francese *manant*, il genovese *manente* (Cfr. DIEZ, *Etymologisches Wörterbuch*, 5.ª ediz.

p. 633), il romano *minente*. Che se *manant* nel francese antico, *manen* nel provenzale, *manente* nell' italiano antico valgono « benestante, ricco » ciò non toglie nulla all' opportunità del nostro riscontro ed è solo una delle molte prove della elasticità di significato di certe parole.

(*Il Progresso, Giornale di Treviso*, anno V, nn. 342 e 343, 13 e 14 dicembre 1886).

LA 'TORNADA' DELLA CANZONE

Sull'etimologia o a meglio dire sul valore primitivo della voce *tornada*, nome che in Provenza si dava al *commiato* della canzone, non tutti sono d'accordo. Secondo il Raynouard (*Choix*, II, 163) significherebbe ritorno, poichè il poeta vi ripete alcuni pensieri o alcuni versi della canzone (1). Lo stesso autore nel *Lexique Roman*, V, 377 traduce il termine provenzale con « ritournelle, refrain ». Il Diez osservò che il caso indicato dal Raynouard è raro e che la voce si spiega più convenientemente per 'Wendung', cioè, egli aggiunge, 'Apostrophe oder Anrede' (*Poesie*, pag. 79). Per A. Kalischer, che nella prima parte del suo opuscolo intitolato *Observationes in poesim romanensem*, Berlino, Duemmler, 1866, intende dimostrare come i significati di *tornada* sieno quasi altrettanti di quelli del verbo *tornar*, l'etimologia non offre alcuna difficoltà. Sennonchè fu già osservato al Kalischer dal Meyer e dal Bartsch che anche quella parola, come ogni altra,

---

(1) Esempj di *tornade* nelle quali sono ripetuti versi o parole dell'ultima stanza furono raccolti da C. Appel (*Das Leben und die Lieder des Trobadors Peire Rogier*, Berlin, Reimer, 1883, pag. 291). È una particolarità che si riscontra specialmente nelle canzoni più antiche.

deve aver avuto da principio un solo significato ben determinato.

E il primo dei due provenzalisti testè nominati, nella *Revue critique*, II, 298 e sgg., notando che i commiati contengono per lo più un invio e che *tornar* esprime assai bene l'idea di inviare, si attiene a questa come « l'accezione la più frequente, la più antica, quella che ha maggiore probabilità di essere etimologica ». Il Bartsch invece nel *Literarisches Centralblatt*, 1867, n. 21, col. 580, osserva che il significato più semplice e naturale di *tornar* è volgere e di *tornada* volta. « Il poeta, egli dice, alla fine della canzone si volge dall'argomento principale a un protettore od amico, o alla sua dama, o al messo, che deve cantare la canzone, o alla canzone stessa, la quale in certo modo è personificata e apostrofata. In questa categoria rientrano le più delle *Tornadas* ». La stessa opinione espresse il Bartsch nel *Grundriss zur Geschichte der provenzalischen Literatur* (pag. 71) e nel capitolo sul *Commiato*, che fa parte del suo lavoro *Dante's Poetik* (nel *Jahrbuch der deutschen Dantegesellschaft*, III, 303-97). In questo per altro aggiunge che la *tornada* potrebbe essere così chiamata anche a cagione del formale ' ritorno ' dell'ultima parte della strofa o della melodia di essa (pag. 362). E una tale ragione apparisce più probabile dell' altra, essendo, come già fece osservare il Tobler (V. M. Gisi, *Der Troubadour Guillem Anelier von Toulouse*, Solothurn, Gassmann, 1877, pag. 25), quella stessa recata da Dante, il quale nel *Convito*, tratt. II, cap. XII, scrive: « *Dico*

che generalmente si chiama in ciascuna canzone Tornata, *perocchè li dicitori che prima usarono di farla, fenno quella, perchè cantata la canzone, con certa parte del canto, ad essa si* ritornasse ». Questa spiegazione sembra confermata dal nome italiano corrispondente, che era *ritornello*.

Nondimeno neppure essa è tale da acquietare tutti i i dubbj e si affaccia subito un' obiezione che è implicitamente contenuta in due delle spiegazioni più sopra ricordate. Dante cioè dichiarò la voce *tornada* avendo riguardo al significato più comune del verbo *tornare* in italiano, ma il significato più comune del verbo *tornar* provenzale è *volgere*, quindi sembra che la spiegazione si deva dare movendo da questo. Sennonchè anche in tal caso non è necessario accettare la spiegazione del Diez e la prima del Bartsch, potendosi riferir sempre la spiegazione alla melodia, anzichè all'argomento. Sappiamo già che anticamente presso di noi la *tornada* si chiamava appunto *volta* (1). Le due parole sarebbero quindi andate soggette alla medesima evoluzione ideale, che per una di esse possiamo anche storicamente descrivere nel modo che se-

---

(1) A. Da Tempo nel suo trattato *Delle rime volgari* (pubbl. da G. Grion, Bologna, Romagnoli, 1865) scrive pag. 129): *Hae autem cantiones ut plurimum fiunt cum quadam parte inferiori, quae est minor aliis partibus, et appellatur vulgariter retornellus. Alii appellant ipsam* voltam. Gli stessi noma conserva Gidino da Sommacampagna, *Dei ritmi volgari*, Bologna, Romagnoli, 1870, p. 107.

gue. *Volta* era termine popolare col quale designavasi dagli antichi il volgere della melodia della prima parte della stanza in quella della seconda. Ce lo fa sapere Dante che traduce quella parola con *diesis* e la definisce così (*De vulg. eloq.* lib. II, cap. X): « diesim *dicimus deductionem vergentem de una oda in aliam;* (*hanc* Voltam *vocamus, cum vulgus alloquimur* »). *Volta* poi doveva significare, come facilmente si intende, anche il punto dove avveniva il rivolgimento o il mutamento della melodia che si voglia dire, e il significato della parola si estese tanto da indicare tutta la parte della strofa principiante da quel punto, quella parte che Dante denomina *sirima* o *coda*. Ciò si apprende dal Da Tempo (1). E, poichè il *commiato* ritmicamente distinto dalle altre stanze nelle canzoni più antiche era d'ordinario uguale alla *volta*, è natu-

---

(1) *Trattato delle rime volgari*, p. 117. Accennando alle parti della stanza della *ballata*, alla dottrina della quale riconduce poi la canzone (p. 128), scrive: « *Quarta ed ultima pars appellatur* volta ». La *volta* poteva poi suddividersi in due periodi ritmici uguali, i quali erano chiamati anch'essi *volte* (v. *Le glosse ai Documenti d'Amore* di F. da Barberino, pubblicate da O. Antognoni nel *Giorn. di fil. rom.* IV, 95). La voce *versus* adoperata da Dante (*De vulg. eloq.* lib. II, cap. X) a indicare appunto le *volte*, non sarà forse che traduzione di questa parola. [I. Sanesi nella *Rassegna bibliografica d. lett. it.* IV, 221 segg. vorrebbe dimostrare l'improprietà della voce *volta* usa a indicare le possibili suddivisioni della seconda parte della stanza.. A lui era certamente sfuggito il passo recato di F. da Barberino].

rale che anch'esso si chiamasse con questo nome. Analoghe, come più sopra s'è detto, potrebbero essere state le vicende della voce *tornada* (1).

---

(1) Di questa opinione in fondo è anche il Boehmer *Ueber Dante's Schrift De vulg. eloq.* ecc., pag. 29n), il quale per altro, nel luogo ora citato, sembra confondere i *versus* di Dante con la *volta* o *sirima*.

[Invece la medesima opinione non parve probabile ad A. Gaspary e a P. Meyer. Il primo contro di essa si contentò di notare *(Zeitschr. f. rom. Philol.*, XI, 276) che il provenzale *tornar* ha di frequente anche il significato dell'italiano *ritornare*, e il secondo, dopo aver detto *(Romania*, XV, 460) di aver abbandonato da un pezzo la spiegazione sopra riferita, soggiunge di credere che in provenzale con *tornada* si sia voluto indicare, come in italiano con *volta* o *ritornello*, il ritorno alla melodia degli ultimi versi della strofa precedente, che, come s'è visto, é anche l'opinione di Dante. Con tutto il rispetto dovuto ai due valorosi critici, ci sembra che con ciò non sia dimostrato dove stia il vizio della nostra argomentazione. Del resto non neghiamo recisamente neppur noi che il significato della parola possa essere stato quale essi dicono.]

.....

(*Miscellanea di Filologia* e *Linguistica*, dedicata alla memoria dei professori Caix e Canello, Firenze, 1886, p. 371-72).

LA LINGUA DI PIETRO DA BARSEGAPÈ*)

Com'è noto agli studiosi, C. Salvioni nel 1891 stimò giustamente di fare il prezzo dell'opera ristampando nella *Zeitschr. f. rom. Philol.*, XV, 432-88, il poemetto religioso di Pietro da Barsegapè, che in duplice edizione, non sempre fedele al ms. e divenuta ormai rara, era stato pubblicata fino dal 1856 da B. Biondelli. Il Salvioni nel riprodurre il testo tal quale è nel codice, rispettandone anche gli errori più manifesti, annunziava che lo avrebbe in seguito illustrato; sennonchè, impedito poi da varie cure di mantener la promessa così presto come avrebbe voluto, pensò di cedere ad altri cotesto compito, di cui non è a dire se avrebbe saputo sdebitarsi da par suo. Così ebbe origine la disertazione della quale ci facciamo ora a render conto.

In essa si sottopone a minuto esame la lingua del poemetto e insieme degli altri brevi testi dialettali lombardi, che gli sono accodati a modo d'appendice nell'ultima stampa. Come avverte l'autore, questo lavoro non è che la prima parte di uno studio

(*) E. Keller. — *Die Sprache der Reimpredigt des Pietro da Barsegapè.* — Frauenfeld, tip. Huber et C., 1896 (4.° pp. 63).

sul poemetto; nella seconda, d'indole letteraria, egli ne ricercherà le fonti. E intenderà accennare alle fonti più vicine che non sia la narrazione biblica, sebbene fin d'ora si possa dire che difficilmente gli sarà dato di additarne di così vicine come per l'ultima parte di esso — il giudizio universale — è quella indicata dal Tobler negli ultimi versi del libro di Uguccione da Lodi da lui pubblicato. E poichè il K. ci fa anche sapere di avere da prima pensato a procurare un'edizione critica del sermone del Barsegapè, gioverebbe che ne riprendesse ed attuasse l'idea, e se egli non può che altri il facesse, anche perchè non è sempre agevole nè comodo ricorrere a quella compresa nella rivista tedesca. In tale occasione poi converrebbe tentare di proposito qualche ricerca intorno alla persona dell'autore, di cui non si sa nulla con certezza (1).

---

(1) Recentemente il prof. F. Torraca nel raccogliere e mettere in luce alcune recondite notizie intorno a certi rimatori antichi, fermò l'attenzione su una lettera scritta il 31 marzo 1260 dal podestà di Firenze Jacopino Rangone *nobili et probo viro domino Petro de Bazagape de Mediolano* (*Nuova Antol.*, 1 maggio 1896, p. 20), lasciando cautamente ad altri decidere se questi sia la stessa persona dell'autore del poemetto. Con pari cautela soggiungeremo qui (e il ragguaglio ci viene dall'erudizione del prof. Novati), che un *Ser Petrus de Bescape quondam Manfredi* doveva comparire in un documento del 1279, come si apprende dalla parte del medesimo che ci è conservata in una raccolta di

Intanto accontentiamoci dello studio sulla lingua. L'analisi grammaticale del testo è fatta con diligenza e i varj fenomeni sono quasi sempre rettamente spiegati e collocati a lor giusto luogo, tenendo conto dei molti studj sui testi antichi lombardi e dell'alta Italia in generale, che si sono venuti fin qui pubblicando. Talvolta l'autore dall'osservazione dei fatti tenta di assorgere a qualche nuova induzione. Un difetto, non sempre facile a evitare anche dai provetti, è forse nei limiti del lavoro, un po' più larghi di quelli che convenisse tracciare, mentre a parer nostro, l'assunto dell'autore doveva restringersi a poco più di questo: determinare se e in che cosa la lingua del Barsegapè diversifichi da quella di Bonvesin, la quale, com'è noto, è stata già accuratamente studiata e nella grammatica e nel lessico. Tralasciando di fermarci sulle osservazioni fonologiche e morfologiche (2), c'intratterremo invece alquanto su quelle parti

---

excerpta da antiche carte messa insieme nel seicento. Quanto alle date, gioverá forse rammentare che il poemetto fu scritto nel 1274, sebbene il codice in cui ci è pervenuto appartenga al sec. XIV (cfr. Salvioni, op. cit. p. 427).

(3) Rileveremo soltanto che come prima persona del perf. di *potere* è registrato a p. 27 (cfr. anche p. 9) *pogie*, che si dovrà invece sciogliere in *pogi e'*, e così riapparirà il *pogi* che è già in Bonvesin. Tutto poi il verso 2311, in cui tale forma verbale si trova, e che secondo la stampa suona « Per uno pogie guarire », si dovrà leggere « Per vu no pogi e' guarire », come mostra anche il confronto col verso corrispondente di Uguçon (1790): « Per vui no puti unca guarir ».

che crediamo interessare di più al maggior numero dei lettori, il capitolo sulla rima e il glossario.

Come il K. fece bene a esaminare particolareggiatamente i costrutti sintattici (pp. 31-36), così merita lode di avere con diligenza compilato l'elenco delle rime e delle assonanze (pp. 36-40) del poemetto, seguendo l'esempio dato dal Mussafia nell'illustrazione della leggenda veronese di S. Caterina. Molte delle assonanze sono, al solito, apparenti o illusorie, e l'esattezza della rima si lascia agevolmente ristabilire, come mostra il K.; al quale ciò facendo si offre l'opportunità di proporre qualche giusta emendazione del testo, come altre ne aveva già proposte più addietro. Rimane però sempre un buon numero di rime imperfette, sebbene l'imperfezione sembri all'occhio dei lettori maggiore di quella che non dovesse essere sentita dall'orecchio degli uditori. In generale è rispettata la condizione essenziale della rima e dell'assonanza, l'uguaglianza cioè della vocal tonica, ma in fine del capitolo troviamo indicate alcune coppie in cui essa sarebbe differente. Sono poche, e esaminandole attentamente si riduranno anche a meno. Lasciamo anzitutto da parte quelle in cui, come lo stesso K. osserva, la differenza sparisce solo che alla figura fonetica di una delle due voci si sostituisca un'altra parimenti legittima e magari ricorrente nello stesso testo. Rimarrebbe; *alegra : saçia* 1896-97; ma queste per il senso e il ritmo possono essere, almeno così bene come forme del presente, forme del perfetto; e

in tal caso suonano regolarmente *alegrà: saçià.* Un altro esempio sarebbe *cura: dolie* 270-71:

Elo no ge pensa ni ge mete cura
Ma pensa pur de quel unde 'll'aura grande dolie.

Sennonchè è probabile che nel secondo verso si debba leggere, anche con vantaggio del ritmo, *rancura* invece di *grande dolie.*
Similmente sarà illusoria l' assonanza *digo: eo* 434-35.

Davanço ti ben lo digo
Ke homo nesun non cognosco eo.

Leggasi *digo eo.* Vera differenza sembrerebbe aversi nella coppia *fogo: leço* 2121-22, ma anche qui non è irragionevole il dubbio che invece di *quando e' leço* il rimatore scrivesse o avesse intenzione di scrivere *quando è logo,* dove questa locuzione significherebbe *quando è opportuno, a tempo conveniente,* come la corrispondente latina *loco est, locus est.* Dopo ciò restano soltanto alcuni esempj di differenza assai lieve, cioè fra *i* ed *e* stretta, assonanza questa che non è sempre evitata nemmeno dalla lirica aulica.

Quanto a certe particolarità o anomalie notate dal K. (p. 39) nell'uso della rima, soltanto per isvista sarà detto che è strana la rima *dia: ysaia* 1908-9, e che in *pártore* l'accento è ritratto indietro. Agli esempj di spostamento d'accento in avanti sembrano poi doversi aggiungere: *avaritìa: sia* 316-17, *maluaxìa* (il cod. *maraluaxia*): *queriua* 1740-41; *busia: inuidìa* (l. *inuìa?*) 1485-86, *Guaspàr: Baldeçar* 654-55 e forse

anche *spirìto: uita* 744-45. In tal caso quest'ultimo esempio sarebbe da togliere da quelli in cui una parola parossitona rima con una ossitona, al pari dell'altro *alegra: predica* 753-55. Anche qui è probabile ci stieno innanzi forme del perfetto regolarmente accentate sull'ultima.

Passando al glossario, si potrebbe anche per esso ripetere l'osservazione già fatta per lo spoglio grammaticale. È forse un po' troppo copioso, sebbene in pratica una certa abbondanza non nuoccia. Le spiegazioni dei vocaboli sono in generale esatte e sicure; soltanto per alcuni pochi si desidererebbe una dichiarazione più ampia. Li registriamo qui appresso:

cervelera 1335. Il K., dopo aver giustamente osservato che deve indicare qualche cosa di simile a *lumera* (Illi ge uan con grande lumere E con lanterne et *ceruelere)* si domanda: donde tale parola? Il Biondelli giunto ad essa annotava *(Poesie lomb. ined. del sec. XIII*, p. 111): « probabilmente significa « *cèrei*, o *fiaccole*, se non è una nuova alterazione « del copista è voce interamente perduta ». E se alterazione c'è, ci sembra che il termine genuino, che sarebbe stato sfigurato, debba essere *ceriolera*, vale a dire il regolare continuatore di *ceriolaria* plur. di *ceriolarium* 'candelliere'. Il copista poi, abbattutosi in questa voce, che doveva essere ben rara se è rilevata ora per la prima volta, la avrebbe tramutata nell'altra più nota. Sennonchè la stessa rarità ci fa credere non improbabile l'opinione di chi ci osserva che *cervelera* avrebbe potuto chiamarsi una specie di

lanterna di forma simile all'armatura del capo indicata con quel nome (it. *cervelliera*).

desvarte 2205. « In disparte? » Sembra di sì, e in tal caso sarebbe notevole in un testo lombardo *varte* per *parte*, appunto come si dice tra i ladini dei Grigioni *vart*, che è stato già spiegato dall'Ascoli, *Arch. glottol.*, I, 100.

semblato 230. Ecco il luogo dove tal voce si trova:

Et eo ho ben in deo fiduxia
Sença omiunca menemança
Ke ue dito un tal semblato
Ke no sera para seno de sancto.

Come si vede, *semblato* rima con *sancto;* probabile quindi debba leggersi *semblanto*. Il preciso significato della parola è difficile a determinare, anche perchè poco lume viene ad essa dal contesto, essendo oscuro l'ultimo verso. Il Biondelli (op. cit. p. 54n) inchinava a credere che significasse *sermone,* dopo aver spiegato il verso in cui s'incontra anche in questo modo: *ch'io vi porrò d'inanzi tali imagini.* Il K. spiega senz'altro « Gleichniss, Erzählung ». Sembra dunque che egli faccia *semblato* eguale a *semblanto* e che per lui *un semblanto* equivalga a *una sembianza,* la qual parola sarebbe andata soggetta alla stessa evoluzione ideale di *Gleichniss*, che può arrivare fino a dire *Erzählung*. Ciò è possibile; si sa già che *somiglianza* nella lingua antica può estendersi fino a significare *comparazione;* ma forse in *semblato* confluisce anche *exem-*

plum (1). Certo poi da quest'ultima voce non può disgiungersi *xembianza* di Bonvesin, come avverte il senso dei luoghi in cui è adoperata (B 57, H 129, 132, 228), e sembra accennare anche lo *x* iniziale del codice berlinese. A conferma valga il seguente luogo di una poesia inedita dello stesso autore (R 93):

Anchora uno altro *exemplo*, lo quale pertene zo,
eio Bonvexino da Riva ve volio cuntare quilò;
odando e intendando sempre imprendere se po,
e *sembianza* è questa drita la quale ve volio dire mo.

Dove è anche da rilevare l'espressione *dire sembianza* corrispondente a *ditar semblato* del Barsegapè. Finalmente in un'altra poesia pure inedita di Bonvesin troviamo la parola intera *exemplanza* (S. 529):

più me delectava odire parole de inebrianze
ka epistole nè evangelij nè altre bone *exemplanze.*

Conchiudendo, *xembianza* o *sembianza* di Bonvesin risale veramente a *exemplantia*; ma col derivato di questa voce sarebbe venuto a confondersi, agevolandone la trasformazione sì da renderlo materialmente uguale a sè, anche *sembianza* da *similantia*, che in certi casi poteva avere un significato non molto lontano dall'altra.

---

(1) [Come mi fa osservare il De Lollis, per ispiegare il *semblanto* del Barsegapè basterebbe a rigore richiamarci al provenzale *semblan*, che tra altro significa anche *parabola*, *racconto*].

Ora qualche parola che è stata omessa dal K., e non certo perchè non mettesse conto di registrarla:

coronar 385, 811. Non ha che vedere con *corona*, come appare dagli esempj. Il primo è:

Sempre fuisti inestabile fate e con lo uento
Ki ua sempre coronando e par ke 'l stia lento

e l'altro:

Ke 'l no ge ua nesun si çopo
Ke li no corona e uaga tosto.

Il Biondelli, notando giustamente (op. cit., p. 64n e 86n) che il verbo non può significare se non *correre*, esprimeva il dubbio che fosse stato alterato dal copista. Il Maschka, *Etymologische Studien über die mailändische Mundart*, Trieste, 1879, p. 15, si dimandava se esso per avventura non corrisponda a *currulare* da *currulis* del basso latino nel senso di *corrente*, *veloce*. Avremo qui invece una delle tante formazioni analogiche. *Coronar* dev'essere foggiato analogamente a quei verbi nei quali alla forma semplice dell' infin. in *-are* sta accanto quella in *-onare* legittimamente derivata da un accrescittivo in *-one*. Come p. es. si ha *spiare* e *spionare*, così *corer*, *corar* o meglio, per render perfetta l'analogia, *coràr* (così accade talvolta di pronunciare a' bambini) e *coronar*.

maraluaxia 1740. É una confusione di *maravaxia* (cfr. *malavaxe* nella leggenda veronese di S. Caterina, ediz. Mussafia, gloss. p. 79) e *malvaxia*.

meritoço 989. Sarà da sciogliere, come crede il Salvioni, in *meritò çò*. Può accadere di non pensar subito a separare le due parole anche perchè il periodo di cui fanno parte presenta una forte irregolarità sintattica. Cristo parlando di sè dice: « Illi me ligaran a lo palo Come fosse pur un latro », e poi continua in terza persona: « No gi lagaran de roba indoso », che è quanto dire « non gli sarà lasciata roba indosso », e come si fosse di fatto espresso per mezzo del passivo, prosegue: « Dali Çudè da ki al meritò çò ».

percoe 2360. Errore, invece di *percore (percôrre, percogliere)*, come è in Uguçon.

Dal glossario poi sarà da togliere *trudo* nell'espressione *nudo e trudo* (2254), correggendolo senza esitare in *crudo*.

(*Rassegna bibliografica di lett. ital.*, IV, n. 7, luglio 1896).

BALLATE E STRAMBOTTI DEL SEC. XV*)

I componimenti pubblicati da V. Cian formano la prima parte di un codice miscellaneo della Comunale di Treviso. Sono in tutto 23 : 18 ballate, di una delle quali è conservato soltanto il principio (n. XIII), due brevi serie di strambotti (n. XIX, 8 str., e n. XXII, 6 str.) e altre poesie (n.i XIV, XVI, XXI) della cui forma metrica si toccherà più sotto (1).

Nell'introduzione l'editore, fatto un breve cenno del manoscritto, che poi accuratamente descrive a

---

*) V. CIAN *Ballate e strambotti del sec. XV tratti da un codice Trevisano* (estr. dal *Giorn. stor. d. lett. it.* IV, 1-55).

(1) Nella cronaca del vol. V del *Giorn. stor. della lett. ital.*, p. 507 sgg., uscito quando già da un pezzo era stata scritta questa recensione, il Cian aggiunse alla sua pubblicazione una nota, nella quale avverte di essersi avveduto dopo la stampa che cinque ballate del codice trevisano (n.i II, IV, VIII, XVII, XVIII), sono contenute anche nel noto cod. magliab. VII. 10, 1078, del quale il Casini aveva pubblicato la tavola fino dal 1881, e che una (n. IX) era già edita e fu ristampata di recente, insieme con altre poesie attribuite al Giustiniani, da B. WIESE (*Neunzehn Lieder Lionardo Giustinianis nach den altent Drucken*) Di tutte e cinque queste ballate il Cian comunica le varianti. Quelle del v. 1 della IV e del v. 10 della IX confermano le emendazioni da noi proposte.

parte, e detto del metodo tenuto nella stampa, si propose « di determinare con quella maggiore approssimazione che sola è possibile in siffatte ricerche, l'età del codice, il carattere del suo contenuto e il posto che gli si potrebbe ragionevolmente attribuire nella storia della nostra poesia popolare ». In generale mi pare si possa dire che egli abbia saputo raggiungere il fine propostosi, cioè che sia giusta la conchiusione del suo studio; ma vi potea pervenire per una via più breve e sicura. L'editore non ha saputo evitare il pericolo già da lui stesso avvertito di insistere troppo su cose già note; inoltre nei particolari è incorso in parecchie inesattezze, che non gli dispiacerà di veder rilevate qui appresso. Per lo più queste inesattezze s'incontrano nelle osservazioni metriche e linguistiche. Cominciando dalle prime, egli dice che nelle ballate « accanto ad incertezze e ad irregolarità difficili a spiegarsi, compaiono delle forme metriche o rare, o, ch'io sappia, senza perfetto riscontro e che ad ogni modo non esito a giudicare un contributo non indifferente alla futura storia dello svolgimento metrico della nostra ballata ». Basterà considerare gli schemi nell'ordine in cui sono disposti a pag. 15-16 per persuadersi come abbiano un valore più piccolo di quello che è parso al Cian. Eccoli; I. AA—BC, BC; CA (n.i II-VIII, X e XV); II. AA—BC., CB; BA), (n. I); III. AA—BBBA (n. XX); IV. AbAb—cd, cd; DeEb (n. XVII); V. AbbA—Cd, Cd; DeeA (n. XVIII); VI. AbbA—CD, CD; DeeA (n.i XIX e XI). Ora il primo e il terzo di questi schemi sono certamente i

due più comuni nell'antica ballata italiana. Raro sarebbe il secondo, che per altro non è che una modificazione del primo, e la ragione della sua rarità è forse questa: le rime delle *mutazioni* sono *incrociate* anzichè *incatenate*, sono disposte cioè in un ordine non conforme alla poesia popolare. Gli altri non sono per nulla notevoli. Quanto alla ballata n. XII, che consta di una sola stanza oltre la *ripresa*, essa sembra al-all'editore « ribelle a qualsiasi ricostruzione metrica »; ma, esaminando più avanti il testo, vedremo come almeno le *mutazioni* si possano ridurre senza sforzo a quella che deve essere stata la loro forma primitiva e regolare. E non è perfettamente esatto che il n. XIII si debba « considerare come il principio d'una ballata rappresentato dalla sola ripresa, un tetrastico con lo schema AABb » (v. anche p. 9 n., e 41 n.). Invece secondo ogni probabilità, soltanto i due primi versi formavano la *ripresa* e cogli altri due cominciava la stanza. Riporto qui il breve frammento:

Poi che t'alontanasti, o dona mia,
Per ti sospiro e piango note e dia;
Per ti sospiro, o bella zoveneta,
Poi che sei aluntanata.

Nel codice i due primi versi sono separati dagli altri due dallo stesso spazio che intercede ordinariamente fra la *ripresa* e la prima stanza. E poi il *tema* non è compiutamente espresso dai due primi versi? E non è un carattere frequente della Ballata italiana che il primo verso della prima stanza sia quasi una ripetizione dell'ultimo della *ripresa*, come accade qui?

Resta a dire della struttura degli altri tre componimenti, che non si possono comprendere fra le ballate o gli strambotti. Il n. XIV consta di 12 tetrastici incatenati disposti così per le rime: ABBA. ACCD, DEEF, F ecc. L'editore non designa con un nome speciale questa poesia, che, metricamente parlando, è una forma secondaria del *serventese* usata anche dal Giustiniani (*Poesie*, Bologna, Romagnoli, 1883, n. LXXIV). Il n. XVI è una specie di breve cantilena non riducibile a forma regolare per la condizione deplorevole del testo: prevalgono in essa gli sdruccioli. Il n. XXI è composto di 15 endecasillabi così rimati: ABA. CBC. BDB. EFE. EFE. Fra i vv. 2 e 5 c'è soltanto *consonanza* (oro: core) e fra l'11 e il 14 soltanto *assonanza* (tenpo: aspeto). Nel cod. il componimento è intitolato *Soneto*, e l'editore considera questa denominazione come erronea e come un indizio della scarsa culcura dei trascrittori (p. 8-9). Ma questi che furono, a quel che pare, anche rimaneggiatori delle poesie, possono essere stati di tanta ignoranza metrica da non saper riconoscere una delle forme più comuni, come il Sonetto? Si noti poi che la divisione in cinque terzetti è fatta rilevare anche nel codice, e che infine si legge: *questo soneto è finito*. É probabile quindi che la voce *sonetto* sia usata nella significazione generica di poesia, come in tanti altri casi.

Quanto alla lingua dei componimenti, secondo l'editore « in generale parlando, l'elemento dialettale v' entra in una misura minore assai di quanto potremmo ragionevolmente aspettarci ». Ora trattandosi

di poesie trascritte bensì nel Veneto, ma nel sec. xv, e in gran parte toscane d'origine, mi pare che *ragionevolmente* non ci potremmo aspettare se non che esse siano, come sono, di fondo toscano con un leggiero intonaco dialettale. Proseguendo a discorrere della lingua, l'editore rammenta esser sempre pericoloso il voler arguire dalla condizione linguistica di un canto l'origine prima di esso; aggiunge per altro che per alcune delle poesie da lui pubblicate si hanno « indizi sufficienti onde sospettare un'origine veneta », e conforta quest'asserzione colla nota seguente: « Per es. nella ballata viii, v. 20, si legge *morire convegno* in fine di verso e quindi in posizione di rima. Ora siffatta costruzione personale è sicuramente propria dei dialetti dell'alta Italia; p. es. nel padov. *cògner* = *convenire;* vedi Mussafia, *Beitrag zur Kunde der nordital. Mundarten im XV Jahrh.*, Vienna, 1873 p. 87 » (correggi: p. 99 e segg.) Ma non a tutti tale argomento parrà decisivo per duplice ragione. E prima è da osservare che non mancano esempj di *convenire* costruito personalmente nello stesso toscano (v. il citato *Beitrag* e meglio il *Dizion. della Crusca*, quinta impressione, § xxviii); poi, che non si può non tener conto dello speciale abito fonetico che quel verbo ha nei dialetti settentrionali, dove suona *cogner*, *cognar*, *cognir*, *scognir*, secondo i luoghi. Se l'autore fosse stato veramente veneto e avesse consapevolmente ricondotto il *cogno* del suo vernacolo alla forma toscana *convegno* avrebbe dato prova di una sagacia etimologica per il suo tempo davvero molto notevole.

— Ma che l'editore non mostri molta dimestichezza colla lingua delle sue poesie apparirà meglio più avanti dall'esame del testo. Circa il quale è anzi tutto da chiedere se la stampa riproduca esattamente la lezione del ms. Avendo trovato due strofe mancanti di un verso, senza alcun avvertimento in nota, mi venne il dubbio che si trattasse di un errore di trascrizione, e, avendone l'opportunità, verificai che non mi ero apposto male. Allora collazionai tutta l'edizione col codice e m'accorsi di altre inesattezze, non però di molto rilievo. Tralasciando le varianti puramente grafiche, indicherò qui soltanto le omissioni e le varianti lessicali, e raccoglierò in nota le altre (1). La stanza quarta della ball. III finisce nella stampa così:

E venme a men la vita sconsolata,
Chè m'hai senza caxon abbandonata.

Invece nel codice:

E venne a me*n* la vita sagurata
Pensando ne la me*n*te sconsolata
Che m ay sença caxon abbando[na]ta.

---

(1) Ball. I, v. 26 un = *um;* 34 suave = *soave;* III, 6 occide = *occidi;* IV 7 son = *sum.* Le parole dopo *voler* del v. 10 e i vv. 11 e 14 nella ball. IV sono di carattere diverso dal resto della ballata e devono essere stati aggiunti dopo; 41 In = *Im;* VI, 8 te = *ti;* VII 22 Con = *Com;* VIII, 6 mi = *me;* VIII 8 Tanto sei = *Tanta; ey* IX, 6 mio = *meo;* IX, 15 dolente = *dolentre;* IX, 12 ogni = *ognia;* XII, 3 m'alcide = *malcidy;* XII, 6 me = *mi;* XIII,

Nella ballata IV manca l' ultimo verso: *Sol per toa colpa am* [= e no?] *per mio difetto?* nella quinta, v. 22 invece di *solo a servir* si legga *solo è a servir* e così il senso corre; nella XII, 3 *alça la dolce çiya* invece di *alça la dolce ʒira;* al n. XIX, nell' ultimo verso del terzo strambotto, *saçia*, e non *façia;* nella ball. XX, 25 *tol el to core* e non *tol el core;* nella ball. XXIII, 10 *Che remagna* e non *Che me remagna*,

Il metodo col quale sono stampate le poesie si può dire che su per giù sia quello che si tiene generalmente in consimili pubblicazioni. Non si vorrebbe cioè toccare la lezione del codice, se non quando sia evidentemente guasta e la correzione sia ovvia, e contemporaneamente si vorrebbe agevolarne quanto più sia possibile l'intelligenza sciogliendo i nessi e le abbreviature e interpungendo. Nelle note sono i raffronti con altri testi, le proposte di emendazioni dei luoghi più guasti, l'interpretazione di quelli più oscuri e la dichiarazione di tutto ciò che per un rispetto qualsiasi apparisca notevole. Questo metodo per altro non è stato praticato troppo bene.

Nella ball. I al v. 29 l'A. annota: « Il cod. ha veramente *resprando*, ma la correzione *resprende* pare abbastanza ovvia e naturale ». Ora, la forma del ms. non va modificata, trovandosi anche altrove (con di-

---

2 sospiro = *sospiry;* XV. 13 che = *cha;* XVIII, 3 grave = *gravo;* XVIII, 27 se' = *si;* XIX, 2, 2 suno = *sono;* XIX, 8. 3 conforte = *conforia;* XXII, 4, 8 m'abbandoni = *malbandoni.*

versa risoluzione del nesso *-pl-: respiando*, cfr. *Beitrag* cit. p. 12). La ballata finisce coi due versi:

Oi me lasso, da tuti sonte ofesso.
Se avi mai piazer sentì da quele!

L'editore non riesce a spiegarseli in modo soddisfacente, ma non mi par difficile cavarne il senso giusto. Il poeta si rivolge alla giovinetta, alla donna maritata e alla vedovella, insegnando a ciascuna come debba contenersi col suo amante. Giunto al fine delle sue istruzioni, tutt' altro che conformi alla morale, esce nell'esclamazione contenuta nei due versi su riferiti, che si possono parafrasare così: « Oimè lasso, sono offeso da tutti se (voi che mi ascoltate o che mi leggete) non avete mai goduto di quelle! » E si sottintende facilmente: ma non mi offendereste se ne aveste goduto, riconoscendo così la bontà de' miei precetti! Al v. 3 della ball. II è posta questa nota: « *Fussi* 2ª pers.. sing. perfetto; cfr. *Della caducitá della vita umana*. v. 15, in Mussafia, *Mon. di ant. dial. ital.* ». Qui dunque a dimostrare la legittimità della forma *fussi* si cita un altro esempio di essa. anzichè la legge generale per cui *-st-* della 2ª sing. del perfetto si riduce in molti dialetti settentrionali a *-ss-*! Poichè la ball. III è in bocca d'uomo non c' è dubbio che al v. 28 sia da leggere *abbandonato* invece di *abbandonata*. Il primo verso della ball. IV nella stampa suona:

Amor, de' giochi mei vago dilleto

ma pare evidente che *giochi* si debba sciogliere in *gi ochi* cioè *gli occhi*. Al v. 3 l'editore annota: « *Sona* per *se so, se non*. Cfr. ball. XVII, vv, 29,32. dove c'è invece *sono*; e non potrebbero essere scorrezioni grafiche per *se no?* » Non si tratta di scorrezioni; la forma *sono* è spiegabile e si trova anche in altri testi (cfr. MUSSAFIA, *Monumenti*, A. v. 120; *Leggenda di S. Caterina*, v. 284; *Frà Paolino*, cod. Marciano, cap. 49). La ball. IX è in bocca di donna, e quindi *divixo* del v. 4 andrà mutato in *divixa*, e al v. 8 non si dovrà sostituire *lasso*, come il Cian propone in nota, a *lassa* del codice. Il verso 10 *Fora degnia sova temperanza* è fuori di misura e non dà senso; ma *sova* non può essere che una glossa e *degnia* starà per *dognia;* si legga quindi: *For d' ognia temperanza*. Nella ball. XII lo schema delle *mutazioni* deve essere stato: abC, abc. Le parole *quanta angossa* del v. 5 si dovranno espungere come una glossa che ripete il concetto delle due precedenti *(quanta pena)* e forse saranno state suggerite dalla rima *-osa* che vien dopo. Al v. 10 *E per tornare in gran dolçeza*, si tolgano le due prime parole *(E per)* e così esso diventerà di giusta misura e si collegherà bene col precedente. L'unica anormalità di questa ballata è che l'ultimo verso della *volta* non rima coll'ultimo della *ripresa*, come dovrebbe (1).

---

(1) [Al Casini (*Propugnatore* N. S. II, 367n) non par possibile la mancata corrispondeuza di rime tra la fine della *ripresa* e la fine della *volta*, e perciò aggiunge *il core*

Nella cantilena n. XVI (v. pp. 23-24 e 45-46), è rimasto oscuro all'editore il verso *Volo sovra de un' ostrego*. La voce *ostrego* non si trova, a quel ch' io so, nei dialetti veneti, ma poichè il canto proviene probabilmente dalla Sicilia, parmi che essa si deva considerare come riduzione veneta di *àstracu*, col qual nome nell' isola si chiama la « parte della casa alta e scoperta da una o più parti, il *terrazzo* » (MORTILLARO, *Nuovo dizionario siciliano-italiano*, Palermo, Lao, 1876, p. 124) (1). Nel primo strambotto del n. XIX il Cian deve aver stampato per isvista *Ma la so mi* invece di *Ma laso* (= lasso) *mi*, e sarà una sua dimenticanza se in fine dei versi 41, 44 e 45 della ball. XX non si trova il punto interrogativo.

Tralascio altre osservazioni di minor conto per fermarmi a considerare un po' da vicino la lingua di questi componimenti.

Se l' editore avesse saputo riconoscerne tutte le forme, egli avrebbe potuto provarsi a determinare a quale provincia della regione veneta appartengano i

---

al v. 3; ma qualche altro esempio dell'irregolarità da noi sopra affermata s' incontra pure nelle ballate antiche. p. es., ai n.i CII, CCCXXI, CCCXXIV, CCCXXX delle *Cantilene e ballate* editè dal Carducci.]

(1) [La parola è propria anche del lombardo sotto le seguenti forme *àstrich*, *àstregh* (CHERUBINI, *Vocab. milan.* s. v.) *astrach* (MONTI, *Vocab. com.* s. v.) *astrec* (TIRABOSCHI, *Vocab. berg.* s. v.). E nel latino medievale s'incontra *astricus* e *ostracus*. Per l'etimologia vedi DIEZ, *EWb*[5]. p. 244 s. v. *piastra* KÖRTING, *Latein.-roman. Wb.* n.i 860 e 6206.]

scrittori. I quali probabilmente saranno stati veronesi o di luoghi da Verona non molto distanti. Di fatti nell' elemento dialettale di queste poesie, in mezzo a fenomeni proprj di tutto il territorio veneto, s' incontrano i seguenti, che sono caratteristici delle antiche scritture veronesi: l'*e* tonico che diventa *i*, e l'*o* tonico che diventa *u* per influenza dell'*i* atono finale (*capilli* IV 13; *quisti* XI, 6; *vidi* = I, 38 e XVIII, 28, e nelle 2ᵉ sing. dei perfetti; *solisti* e *strençisti* XII 7; *facisti* XII, 9; *credisti* XIX, 2, 3; — *fusti* V, 6 e XII 6; *fusi* XIX, 1* 7; *dispuxi* VI, 7; *socuri* XVIII, 15); l'-*o* per l'-*e* atono all' uscita (nei verbi: *resprando* I, 29; *essro* IV, 25 e IX, 24; *Perdo-se* XIX, 55; nell'avv. *senpro* IV, 28 e nella cong. *so-no;* per non tener conto dei nomi maschili *costumo* VII, 13; *duso* XVI, 19 e dell'agg. *gravo* XVIII, 3, nei quali l'-*o* è veramente poco conclusivo); la sincope nell'infinito sdrucciolo (*essro* testè citato per ragione dell'-*o; prendre* XX, 28) e anche fuori dell'infinito (*damsela* XVIII, 28; *stu* passim); l'epentesi del *r* dopo il nesso -*nt*- (*dolentre* IX, 5). Si può aggiungere: *gi* art. plur. masc. (nella *ripresa* della ball. IV); *speio* (= specchio) XX, 4, ancor vivo nel rustico veronese e notevole per la riduzione a *j* di *ġ* (v. *Arch. glottol.*, I 432-33), il quale a sua volta risale a -*cl*- come in *ogio* II, 13 *ogi* VIII, 3. Degni di essere ricordati mi sembrano anche per l'*i* in posizione dove l'italiano ha *e: spiso* (= spesso) XIX, 87; *binda* (= benda) XIX, 15; *dise* (= dessi) XX 13. Merita infine menzione il riflesso di 'ego' *eio* VIII, 21; IX. 4; X, 6; XI, 8 e 9, di cui fin qui si erano notati alcuni esempj soltanto

nell'antico veneziano (v. *Arch. glott.*, I, 466-67), e che ora vedo ricorrere con certa frequenza nel testo lombardo sulla *Passione* edito di recente dal dott. C. Salvioni (1).

---

(1) *Antiche scritture lombarde* nell'*Arch. glott.*, vol IX, punt. 1 e anche a parte. V. pag. 7, lin. 10. Tutte tre le volte l'-*o* finale si elide dinanzi ad *o* verbo, sicchè abbiamo *ei-o;* ma *eio*, p. 7 lin. 11 e 12 e p. 8 lin. 8 e 23. Poichè mi si è presentata l'opportunità di citare questa pubblicazione del Salvioni, mi permetto di ricordare all'egregio editore, che le prime strofe della lauda: *Partete core e vate a lo amore*, in lezione alquanto diversa da quella del codice di Como, avevano visto la luce già da parecchj anni per opera di G. Rosa, che le trovò « in stralcio di libro della fine del 1300 » (*Dialetti, costumi e tradizioni delle provincie di Bergamo e di Brescia*, 2ª ediz., Bergamo, 1857, pp. 214-15). [Di *eio* si sarebbero potuti citare alcuni esempj anche da testi lombardi pubblicati anteriormente a quello qui sopra menzionato e in maggior copia si potrebbero ora aggiungere da altri testi, che videro la luce dopo.]

GIUNTE E CORREZIONI

Delle correzioni tralascieremo le più ovvie.

pag. 16, lin. 2 da sotto *terra di promossione* leggasi *terra di promissione*

pag, 34. Alle recensioni dell'edizione delle poesie di Sordello procurata dal De Lollis, si può ora aggiungere quella assai particolareggiata di P. E. Guarnerio nel *Giorn. stor. d. lett. it.* XXVIII, 383-401 e quella di A. Jeanroy nella *Revue critique d'hist. et de litt.* fasc. del 26 ottobre 1896. pp. 283-86.

pag. 44. Agli *Aneddoti* ecc. il prof. E. Monaci fece seguire col titolo *Per la storia della scuola poetica siciliana* due altre *note*, una *Su Guido e Odo della Colonna* e l'altra *Ancora su Arrigo Testa*, pubblicate anch'esse nei *Rendiconti dei Lincei* (giugno, agosto e settembre 1896).

pag. 57n, lin. ultima *a p. 6* l. *a p. 51*

pag. 63, lin. 5 da sotto *che*, *dato la quale*, l. *la quale*, *dato che*

pag. 74n, lin. 3 da sotto *usa* l. *usata* e ibid. lin. ultima *passo recato* l. *passo sopra recato*

pag. 84, lin. 7 *pertene zo* l. *pertene a zo*

INDICE

—

La fanciulla velenosa . . . . . Pag. 1

Il viaggio di San Brandano 13

L' Università di Treviso 23

Sordello 29

La scuola poetica siciliana 35

Caribo 47

Bisnent e pisnent 61

La 'tornada' della canzone 71

La lingua di Pietro da Barsegapè 77

Ballate e strambotti del sec. XV 87

Giunte e correzioni 99

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU

9B260

150